



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Atra Bilis de Laila Ripoll: una actualización ultracontemporánea del esperpento

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Giada Megan Vitale
n° matr. 2002160 / LTLLM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introducción	1
1. El teatro en los siglos XX y XXI: evolución y valor político	7
1.1 Breve excursos de la primera mitad del siglo XX.....	7
1.2. Rasgos de la dramaturgia finisecular.....	9
1.3. Las mujeres en el teatro español	10
1.4 Laila Ripoll.....	13
1.5 La visión política del teatro según Laila Ripoll	14
1.6 <i>Atra Bilis</i> : trama y temas.....	17
2. El esperpento.....	23
2.1 Que es el esperpento: Ramon del Valle-Inclán.....	23
2.2 Cómo y por qué nació el esperpento	28
2.3 <i>Atra Bilis</i> como esperpento	34
3. La puesta en escena.....	51
3.1. El esperpento entre la pintura y el cine	51
3.2 Puesta en escena de <i>Atra Bilis</i>	55
BIBLIOGRAFIA.....	63
Riassunto.....	65
Ringraziamenti	71

Introducción

En esta tesis se analizará la obra *Atra Bilis* de Lila Ripoll como ejemplo ultracontemporáneo de esperpento. En el primer capítulo se comenzará con un análisis del panorama literario español de principios del siglo XX (época en la que vivió el autor y creador del esperpento, Ramón del Valle-Inclán), viendo cómo en las primeras décadas del siglo XX los autores de la generación del 27 surgieron del club literario conocido como "generación de la dictadura" debido a sus actividades bajo el régimen dictatorial, y cómo la libertad de expresión se vio fuertemente restringida durante este periodo por la frecuente censura gubernamental. Posteriormente, en el segundo párrafo, he analizado cómo, con la muerte de Francisco Franco, se esperaba más libertad y más activismo en la escena literaria, cambio que sólo se produjo en parte, especialmente en el contexto teatral, donde el gobierno promovió mayoritariamente la puesta en escena de obras consideradas "seguras" y, por tanto, cómo muchos autores, a menudo también directores y guionistas de sus obras, se adaptaron experimentando en contextos internacionales. El análisis continuará con una descripción de cómo, sin censura, los artistas de la última generación del siglo XX exploraron la libertad del tiempo y el espacio, abordando temas como la soledad, la violencia, las drogas, la incomunicación, la xenofobia y la marginalidad.

En este escenario, también se dedicará espacio en el párrafo 1.3 a la posición de las mujeres en la sociedad, que ha retrocedido hasta el punto de ser comparable a la de siglos anteriores. Descubriremos cómo el género femenino tuvo que esperar hasta el gobierno democrático de finales del siglo XX y principios del XXI para recuperar su importancia, hasta la introducción de un sistema para excluir a los dramaturgos masculinos de determinados contextos teatrales. Luego, se verá cómo el avance de la mujer en el teatro contó con el apoyo de diversas instituciones y el papel central desempeñado por la revista *Estreno* de Patricia W. O'Connor, que ayudó a dar a conocer al público a numerosas dramaturgas, entre ellas la protagonista de esta tesis: Laila Ripoll.

En el párrafo siguiente, gracias al trabajo de Isabelle Reck (2012), veremos cómo, formada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Laila Ripoll es directora teatral y dirige la compañía Micomicón desde 1992. Fue premiada por su obra *La ciudad sitiada* (1996) y ha seguido abordando temas sociales y políticos en obras posteriores como *El rayo colgado* (2000) y *Ángeles caídos* (2003). Su obra se centra en temas como la memoria histórica, la resistencia y el desafío a las normas sociales y de género. Con un enfoque

inmersivo, exploró temas de amor e identidad en *Por siempre jamás* (2010), mientras que abordó temas existenciales y literarios en *El laberinto mágico* (2019). En general, sus obras exploran la complejidad humana a lo largo del tiempo y a través de las culturas.

Analizaremos, en el penúltimo párrafo (1.5), los temas abordados por Laila Ripoll, que van de lo social a lo político. De hecho, observaremos cómo ve en su teatro una forma de denunciar la injusticia y una manera de revelar verdades incómodas. De ahí la elección del género grotesco, que ofrece el distanciamiento necesario para tratar lo insoportable y lo trágico sin caer en el sentimentalismo, preservando la eficacia de un teatro de denuncia. Sus obras, como *Atra Bilis (cuando estemos tranquilas...)* (2001) y *Santa Perpetua* (2010), presentan personajes monstruosos, híbridos y esperpénticos que actúan en escena, angustiados, perseguidos por demonios invisibles.

A continuación, al final del primer capítulo, el análisis se centrará en *Atra Bilis* que, de hecho, es una obra con un argumento muy sencillo. Se desarrolla en un único escenario: el velatorio de un difunto. Es una historia con una tensión creciente, que comienza con las tres hermanas protagonistas discutiendo por motivos aparentemente insignificantes, pero que poco a poco va descubriendo traiciones y verdades incómodas que provocarán nuevos conflictos. A medida que se desarrolla la trama, se revelan varias subtramas, con un clímax que culmina con el intento de asesinato de la familia por parte de Ulpiana, la criada, y el asesinato de la misma por Aurori. Tras analizar la sinopsis, observaremos cómo la historia se enriquece con detalles macabros y grotescos típicos de Ripoll, y un humor mordaz que refleja la amargura de los personajes, así como cómo el propio título, "Atra" y "Bilis", del latín "negro" e "iracundo/bilis", alude tanto al humor negro de los personajes como a la bilis producida en el cuerpo humano tras la muerte, símbolo de la decadencia del alma de los protagonistas. En el apartado siguiente, observaremos y analizaremos cómo uno de los ejes del texto es la complejidad de las relaciones entre las hermanas, protagonistas de la historia, destacando cómo su relación está fuertemente influenciada por las expectativas sociales, limitando sus voluntades individuales. En definitiva, la obra explora la importancia de la imagen social y de una moral que desalienta la satisfacción de los instintos. Posteriormente, aparecerá el segundo tema, la muerte, igualmente fundamental ya que la trama gira en torno a un cadáver. Por último, estará presente el dualismo entre cordura y locura en Aurori. Todo ello, unido a otros factores que se analizarán más adelante, contribuye a definir *Atra Bilis* como una obra esperpéntica.

El segundo capítulo se abre con un análisis del término "esperpento" que, aunque ya existía con anterioridad, fue oficializado por Ramón del Valle-Inclán, autor español que vivió a caballo entre los siglos XIX y XX. Su principal obra, *Luces de Bohemia*, nos ofrece una verdadera definición de este término. El protagonista, Max Estrella, en la escena 12, nos hace ver que el género esperpéntico no es más que una forma de tragedia distorsionada que representa tanto la miseria de su vida como la de España, aunque de forma tragicómica. Los elementos esperpénticos incluyen la percepción alterada de los personajes, también influida por sustancias, y el uso de efectos de luz para crear una atmósfera surrealista. Veremos entonces que, en *Luces de Bohemia*, el protagonista Max Estrella encarna plenamente el esperpento con sus características excéntricas, trágicas y deformantes. Es ciego y vive en la extrema pobreza, representando la decadencia de la clase artística. Aunque aspira a convertirse en un faro de la cultura española, su fracaso lo convierte en un personaje tragicómico de lenguaje sarcástico y tono cínico. Su muerte le convierte en un fantasma errante, añadiendo un elemento grotesco. Además, el análisis del lenguaje de la obra, caracterizado por el sarcasmo, la ironía y las distorsiones lingüísticas, refuerza el carácter grotesco y crítico de la narración teatral.

En el párrafo 2.2 veremos como el texto hace referencia a numerosos hechos históricos reales y muestra cómo Del Valle-Inclán, a través de la técnica de la deformación, analiza acontecimientos contemporáneos concretos y los relaciona con la historia y la cultura de España. Posteriormente he analizado como, después de Ramón del Valle-Inclán, el esperpento ha seguido ejerciendo una influencia significativa en la literatura y las artes españolas, evolucionando y adaptándose a las nuevas tendencias, comenzando en los años treinta y cuarenta, pasando por la generación de los cincuenta y concluyendo con los escritores de la postdictadura de la última generación del siglo XX, para destacar cómo, en el teatro español contemporáneo, algunos dramaturgos han incorporado elementos grotescos a sus obras, mezclando la tradición con la innovación. Sin embargo, el esperpento no ha mantenido la misma centralidad e identidad que tuvo durante el periodo Valle-Inclán.

Este análisis continuará, en el último párrafo del capítulo tres, señalando cómo Laila Ripoll, por su parte, retoma este género en su obra *Atra Bilis*, adaptándolo a los cánones del siglo XX. Las peculiaridades esperpénticas son claramente visibles tanto en las elecciones lingüísticas y estilísticas de la autora como en la propia trama de la obra. Analizaremos en primer lugar el lenguaje de la obra, y cómo se caracteriza por elecciones léxicas que nos sumergen en una realidad distorsionada y grotesca. Es importante observar cómo las

descripciones detalladas y distorsionadas, combinadas con una paleta de colores oscuros, crean una atmósfera esperpéntica.

En cuanto a la esperpenticidad de la trama, por otro lado, se hará referencia a los desconcertantes descubrimientos que el espectador realiza junto a los propios protagonistas: observaremos cómo, a lo largo de la primera parte de la obra, se suceden bromas y referencias a sucesos que parecen ajenos al contexto, pero que en realidad están tejiendo la intrincada trama de las subtramas de la obra, que sólo serán comprensibles al final: el asesinato del gato y del bebé de Aurori, del hijo del marido (el difunto) de una de las hermanas, el maltrato del hombre y de las hermanas a la criada, hasta el supuesto envenenamiento de las hermanas y el envenenamiento real de Aurori contra Ulpiana. lo que nos permite, conectando con las primeras líneas, cerrar el círculo de este asunto. En resumen, veremos cómo la obra se distingue por su uso distintivo de lo grotesco y el esperpento, eludiendo las expectativas convencionales, y abrazando su singularidad a través de lo grotesco y la deformación, reinterpretando magistralmente el género de Valle-Inclán y ofreciendo una versión ultramoderna del mismo.

El último capítulo estará dedicado al análisis de la puesta en escena de *Atra Bilis*, a partir de un excursus que nos permitirá conocer cómo, a lo largo del tiempo, el esperpento, o al menos sus características, han sido propuestas en la pintura y en el cine. En general, podría decirse que lo grotesco y lo absurdo remiten al concepto de "óptica deformante", utilizado tanto en el cine alemán (y más tarde en el cine de toda Europa) como en la pintura tenebrista española. Esta interconexión pondrá de manifiesto la versatilidad del esperpento como planteamiento artístico en España, destacando la resonancia cultural entre diferentes formas de expresión artística. A continuación, se analizarán algunos artistas para comprender cómo la técnica del claroscuro, por ejemplo, refleja la estética de algunos cineastas, como Luis Buñuel, y pintores, como Goya y Picasso, creando una conexión entre la pintura y la visión esperpéntica de la realidad.

En el caso del teatro, por otra parte, veremos en el párrafo 3.2 cómo se puede representar un escenario grotesco, y cómo Laila Ripoll, en particular, utilizó elementos luminosos y sonoros, como en *Luces de Bohemia*. Para demostrarlo, en esta tesis se analizó el montaje de 2017 de la compañía "Por patas teatro", que, a través de un cuestionario, explicaron cómo se las apañaban para poner en escena una obra tan esperpéntica o, como los propios actores lo llamaban, teatro del absurdo. Evidentemente, no fue un trabajo fácil, ya que tanto los actores como el director tuvieron que realizar un meticuloso trabajo para conseguir plasmar las

peculiaridades del texto a través de cada detalle, desde las miradas de los protagonistas hasta mantener el ajustado ritmo de las líneas. Reconociendo el carácter esperpéntico de la obra, también consiguieron adaptar el escenario descrito por el autor al escenario del teatro madrileño La Usina.

En primer lugar, veremos cómo en el texto hay varias referencias lumínicas, empezando por la descripción del entorno en el que se encuentran los personajes a lo largo de la trama, y observando después cómo, debido a unos truenos y a un incendio, la luz volverá a cambiar, primero para dejar a las hermanas a oscuras, confundidas, y después para iluminarlas con las llamas del fuego atravesando los cristales de las ventanas. Todo ello, combinado con las referencias sonoras, contribuye a crear el ambiente grotesco adecuado. El último detalle analizado son los ruidos y la música que se escuchan durante la puesta en escena, acompañada por el ulular de los perros de fondo, y la música que se oye de vez en cuando. De hecho, en una ocasión las hermanas oirán la *Marcha fúnebre* de Chopin, como presagiando su propia muerte presunta y la muerte real de la criada, mientras que más tarde, al comienzo del monólogo de Ulpiana, aparecerá de la nada una "música infernal" cuya interpretación queda abierta a la experiencia individual del espectador. Cada cual puede proyectar en la composición un detalle grotesco de su propia existencia, sumergiéndose por completo en la narración.

En general, sólo podría afirmar que *atra bilis* es un ejemplo ultracontemporáneo de esperpento tras un análisis en profundidad desde varios puntos de vista. En primer lugar, un género literario también se desarrolla en función de lo que los autores necesitan expresar en el contexto sociocultural de referencia, y hemos visto cómo el esperpento es el género ideal para hablar de temas sensibles y sobre todo para plasmar mejor, a través de la deformación, el esperpento y el absurdo que ha vivido la historia española en las últimas décadas. En segundo lugar, asignar una etiqueta a un género literario no siempre es tarea fácil y, sobre todo, carece de objetividad. Sin embargo, un análisis en profundidad de la obra en su totalidad, empezando por el argumento y terminando por un examen detallado del lenguaje, el estilo y la representación de escenas y personajes, pone de manifiesto de forma irrefutable las numerosas afinidades de *atra bilis* con la obra de Valle-Inclán y, en general, con la descripción del esperpento. El carácter ultracontemporáneo de *atra bilis* emerge, sin duda, de su capacidad para evolucionar en sintonía con los cambios socioculturales, manteniendo temas similares pero ambientándolos en épocas y siglos diferentes, así como adaptándose a los estilos de los autores y a las nuevas exigencias del teatro y la sociedad española. Ripoll destaca, por tanto,

por haber reelaborado un género que se originó en las primeras décadas del siglo XX, dándole forma y adaptándolo al nuevo siglo y a las cambiantes necesidades teatrales y sociales de España.

1. El teatro en los siglos XX y XXI: evolución y valor político

1.1 Breve excursos de la primera mitad del siglo XX

El siglo XX, siendo compuesto de muchos eventos, se denomina ‘el siglo corto’. En la literatura española, la Generación del 27, que se autodenominó de esa manera, marcó las primeras décadas del siglo XX. Esta generación publicó una antología bajo la edición de Gerardo Diego para definirse generacionalmente y establecer un canon literario que sigue siendo relevante hoy en día. A pesar de su importancia, esta generación a menudo se considera un ‘club masculino’, ya que excluyó a muchas escritoras, en parte porque la mayoría de los centros culturales de la época eran dominados por hombres, aunque también existían residencias femeninas donde se realizaban encuentros literarios, pero estas no tenían la misma visibilidad.

La Generación del 27 luego recibió varios nombres, como ‘nietos del 98’, haciendo referencia a su supuesta continuación de la tradición literaria de la Generación del 98, aunque esta etiqueta no capta su carácter vanguardista. Otros nombres incluyen ‘generación de la revista de Occidente’, debido a su contribución a esta revista literaria, y ‘generación de la Residencia de Estudiantes’, relacionado con un lugar donde interactuaron y escribieron muchos poetas en los años veinte.

De hecho, la Residencia de Estudiantes se destacó por promover una nueva forma de aprendizaje, con espacios para el estudio interdisciplinario y la práctica artística. También se les ha llamado ‘generación de la dictadura’ debido a la interrupción de la continuidad histórica causada por la dictadura en los años de actividad de esta generación. Es cierto, sin embargo, que el siglo XX, con sus dictaduras, no contribuyó al desarrollo y circulación de novelas y obras de teatro. Durante su reinado, como muchos otros dictadores, Francisco Franco adoptó una política de censura y represión hacia todas aquellas obras que no consideraba adecuadas, o que planteaban cualquier crítica, incluso velada, a su régimen. Muchos artistas teatrales fueron perseguidos y se prohibieron las obras críticas con el régimen.

No obstante, algunos autores encontraron en sus obras formas sutiles de criticar al régimen a través de alegorías y simbolismos. Entre ellos, Antonio Buero Vallejo, uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Sus obras a menudo incluían alegorías y simbolismo para criticar el régimen, como por ejemplo en su drama *Historia de una escalera* (1949), en la cual el edificio se ve como una representación simbólica de la sociedad

española de la época, utilizando este espacio para explorar y criticar las realidades sociales y políticas de la posguerra española bajo el régimen de Franco. Otros autores que cabe mencionar a este respecto son Max Aub y Miguel Delibes. El primero, aunque estuvo exiliado durante el franquismo, escribió obras de teatro y literatura con una crítica sutil al régimen que exploraban temas como el exilio y la represión, mientras que el escritor Miguel Delibes utilizó su novela *Cinco horas con Mario* (1966) para criticar el conservadurismo de la sociedad española bajo el franquismo a través de la voz del personaje principal, Carmen, que reflexiona sobre los cambios sociales y políticos de la época.

A la muerte de Francisco Franco, se esperaba un cambio brusco y radical en la política y la cultura españolas, pero no fue así: tanto el proceso de democratización como el de modernización fueron lentos.

En los últimos años de la dictadura, el teatro también permaneció inalterado y dividido en dos: por un lado, la comedia ‘convencional’, así definida por César Oliva en *Teatro español del siglo XX* (2002: 219) y por otro la generación realista. La primera retomaba la comedia burguesa de la posguerra, mientras que la segunda relataba la realidad española en clave sociopolítica. En realidad, un intento de cambio se había producido en los años sesenta, cuando las nuevas generaciones de dramaturgos trataron de buscar alternativas y planteamientos vanguardistas al teatro anterior. Por un lado, continuaron la labor de sus predecesores como por ejemplo a través de la apuesta por el teatro universitario; por otro lado, buscaron innovaciones (la búsqueda de un distanciamiento del realismo). Esta labor llevó a la evolución de la dicotomía: ahora se hablaba de teatro habitual (heredero de la comedia convencional con alguna intervención de dramaturgos realistas) frente a los nuevos dramaturgos. En realidad, con el paso del tiempo, esta nueva facción se fragmentó, pero algunos de ellos siguieron escribiendo incluso durante los últimos años de la dictadura.

Tras la caída del franquismo, el nuevo gobierno se concentró en el teatro público, tratando de poner en escena obras no tan innovadoras como seguras para los espectadores, o que tuvieran una ideología similar a la del nuevo gobierno (las de Lorca y Valle-Inclán eran las más difundidas) y esto llevó a una decadencia del autor como motor de la producción escénica. Al mismo tiempo, los autores independientes continuaron la experimentación iniciada en los años 70, en una realidad en la que ya no eran censurados. Intentaron inspirarse en el modelo europeo, experimentando directamente con las novedades durante los congresos internacionales (Granada 1983, Sitges 1987-1990). Con ellos comienza el llamado ‘teatro contemporáneo’ y, en particular, los críticos señalan 1983 como la fecha de inicio de la nueva

experimentación española (fue en escena *Accions y Zotal* de La Fura dels Baus). A partir de este momento comienza la difusión de la última generación del siglo XX, en la que encontramos varios autores, entre ellos la protagonista de este trabajo, Laila Ripoll.

Los miembros de la generación, que cuenta con nombres importantes como los de Alfonso Pou, Ignacio García May, Antonio Onetti, se denominan ‘alternativos’, ya que montaron sus espectáculos en espacios reducidos, y destacaron por su producción cultural y creativa al margen de los cánones tradicionales. Alternativamente, la crítica los llama ‘Brandomines’, porque muchos de ellos obtuvieron el ‘Premio Marques de Brandomin¹’. Además del Bradomín, esta generación contó con numerosos premios de autoría joven que favorecieron la abundancia y difusión de sus textos.

1.2. Rasgos de la dramaturgia finisecular

Los artistas de esta generación, a pesar de sus diferentes antecedentes sociales y enfoques estéticos, comparten un compromiso en su escritura. Reconstruyen la realidad, ya sea en un estilo realista o simbólico, utilizando estructuras tanto aristotélicas como vanguardistas. Su preocupación común es la búsqueda de un lenguaje teatral que supere a otros en términos de espectacularidad, aunque esto no implica que no tengan interés en otros estilos escénicos.

Prefieren expresarse en espacios únicos, especialmente aquellos más jóvenes que tienden a trabajar en espacios no comerciales para evitar complicaciones técnicas. Muchos de ellos tienen antecedentes en el teatro, ya sea como actores, directores o gestores, y se han formado a través de cursos y seminarios ofrecidos por universidades, ayuntamientos o entidades privadas. Para ellos, el estreno de la obra es más importante que su publicación, y a menudo dirigen sus propios textos.

Al no estar sujetos a la censura, tienen la libertad de jugar con las nociones de tiempo y espacio, así como de simplificar o expandir las historias y sus acciones, y también pueden ampliar los temas, que incluyen la soledad, la violencia, las drogas, la falta de comunicación, la xenofobia, los desencuentros y la marginalidad.

En lo que respecta a la innovación en el teatro de esta época, siguiendo la tendencia del siglo XX, sigue siendo una corriente minoritaria en comparación con otras producciones, y sus

¹ Este premio fue convocado por en el Instituto de la Juventud entre 1986 y 1994.

propuestas raramente trascienden las salas alternativas². Sin embargo, la nueva vanguardia aporta al teatro una diversidad que se nutre en gran medida de las influencias estéticas extranjeras. De ellos habló mucho Virtudes Serrano en *Teatro breve entre dos siglos*, que dije:

Estos jóvenes escritores de las postrimerías del siglo XX vuelven la mirada a los procedimientos de aquellos que con sus innovaciones abrieron el siglo en la etapa de las vanguardias y cultivan la irracionalidad poética que llegó de la mano del surrealismo y posteriormente, del absurdo. (Serrano, 2004:23)

Por otro lado, a finales de los noventa, las innovaciones de los autores no pude evitar una fuerte crisis del teatro. El interés estatal era siempre mayor, y esto llegó a ser un problema más que una ayuda: entre el 1978 y el 1992 la inversión del gobierno para los teatros públicos aumentó de más de 4000 millones de pesetas, y este podría haber sido una óptima inversión si no fuera por la recaudación de los espectadores que trajo el cierre de muchos teatros. Esta situación tentó ser mejorada por el gobierno siguiente³ con nuevas políticas, que se centraron en la aplicación de la ley de oferta y demanda, reformando la ley de mecenazgo y haciendo que las subvenciones fueran objetivas y equitativas. Estas políticas, una vez puestas en práctica, se alejaron de la teoría original, al igual que había ocurrido con el gobierno socialista anterior. La subordinación de todos los niveles de producción teatral al Estado tuvo un impacto inevitable en la tradicional independencia de los artistas, lo que se reflejó en un teatro español carente de contenido crítico en el cambio de siglo.

1.3. Las mujeres en el teatro español

La escritura femenina se impuso poco a poco como un acto militante que pretendía reconfigurar profundamente las condiciones de la herencia cultural, la educación y los modelos identitarios. Varias mujeres aparecen entonces en el ámbito de la escritura dramática, las cuales se apoderan progresivamente de temas relacionados con la actualidad política o la historia trágica de España y proponen sustancialmente obras que plantean una revisión del pasado a través de la mirada femenina. (Garnier, 2011:31)

² Espacios teatrales que ofrecían una alternativa a las producciones teatrales más tradicionales y comerciales. Estas salas solían ser lugares donde se presentaban obras de teatro experimentales, vanguardistas o de autores contemporáneos, a menudo con un enfoque más arriesgado o innovador.

³ Como se puede ver en los resultados de las elecciones generales en el periódico *Público*, en 1996 ganó las elecciones el Partido Popular.

Así describe las mujeres Emmanuelle Garnier en *Lo trágico en femenino*, hablando de todo el movimiento social y cultural que ha llevado el teatro español a ser lo que es hoy. Con el franquismo, se introdujo una revisión del concepto de *La perfecta casada*, obra de Fray Luis De León de 1583 que fue una lectura común hasta los años sesenta y que enfatizaba valores como la modestia, el sacrificio, la devoción y la sumisión de la mujer al hombre. Durante este período, se restableció también el Código Civil de 1889⁴ y, además, se prohibieron el matrimonio civil, el divorcio, los anticonceptivos y el aborto, promoviendo una política natalista que relegó a las mujeres exclusivamente al ámbito doméstico y a la procreación. Por culpa de estas políticas represivas, la liberación de la mujer española tuvo que esperar hasta la llegada del régimen democrático, donde los cambios sociales y culturales influyeron en la emergencia de dramaturgas y voces femeninas en el teatro español a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, incluyendo un creciente interés por el feminismo y la igualdad de género, lo que generó: una mayor conciencia de cuestiones de género en el teatro; la mejora en el acceso de las mujeres a la educación superior; representaciones teatrales más realistas y complejas de los personajes femeninos, gracias a la contribución de las dramaturgas; el reconocimiento de las obras de las dramaturgas a través de premios y oportunidades de producción y la organización de festivales y muestras temáticas centradas en las mujeres y cuestiones de género, que promovieron una mayor diversidad y representación en la industria teatral.

Estos cambios crearon un entorno más propicio para las dramaturgas y las voces femeninas en el teatro español, permitiéndoles explorar una amplia gama de temas relacionados con el género, la identidad y la sociedad, hasta la aprobación de la ley de igualdad de género en 2004, que promovió una representación equitativa de las mujeres en las artes y en la sociedad en general.

Vamos a ver en particular como han obtenido esta igualdad.

Como nos dijo Serrano en *Teatro entre dos siglos* : “Sus voces, aún titubeantes, se publicaron en 1984 en la revista norteamericana ‘Estreno’ bajo el título: *¿Quiénes son las dramaturgas contemporáneas y qué han escrito?*⁵ y a partir de ahí, consigu[iero]n ocupar un espacio en el

⁴ Establecía la mayoría de edad para las mujeres a los 25 años y les prohibía trabajar sin el consentimiento de sus esposos, tener pasaporte, abrir cuentas bancarias, administrar propiedades, disponer de sus ingresos laborales y firmar contratos.

⁵ Texto de Patricia O’Connor.

ámbito general del último teatro español.” (Serrano, *Virtudes en Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual* 2015:20)

En ese ambiente de cambio, se estableció un sistema de ‘discriminación positiva’⁶ que excluía a los dramaturgos masculinos de ciertos espacios de análisis y producción teatral. Surgieron varias asociaciones con el objetivo principal de promover la participación de las mujeres en el mundo teatral. Un ejemplo notable fue la creación de la Asociación de Dramaturgas en 1986, compuesta por mujeres que, a pesar de sus diferencias en edad, temas y estilo, compartían las mismas necesidades. La presidenta de la Asociación, Carmen Resino, quería “Reivindicar, sin afiliaciones ideológicas o banderas feministas, la labor de las dramaturgas y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer en un contexto social que aún tiende a limitar su participación en ciertos ámbitos.” (Resino, Carmen, en *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual* 2015:39)

El avance de la mujer fue apoyado de muchas maneras, desde la política hasta la financiera. Algunas de las instituciones que ayudaron a las dramaturgas fueron el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, el Instituto de la Mujer, la Comunidad de Madrid y también, en cierta medida, la Crítica de las Artes Escénicas. Importante fue también la labor de Patricia W. O'Connor, que con su revista ‘Estreno’ dio a conocer al público a numerosas dramaturgas que, de otro modo, no habrían tenido la oportunidad de darse a conocer al gran público. O'Connor reunió a escritoras de diferentes generaciones, incluyendo a algunas que habían vivido la posguerra, y también a figuras destacadas, como Ana Diosdado, que ya gozaba de éxito en el espacio público. Además, se destacaron narradoras reconocidas que incursionaron en la escritura dramática, como Carmen Martín Gaité y Lourdes Ortiz.

A partir de entonces, las dramaturgas comenzaron a publicar sus obras y participar en coloquios y entrevistas en revistas teatrales, como ‘Primer Acto’ a partir de 1986 y ‘El Público’ desde 1987. A pesar de enfrentar desafíos en la escena teatral, lograron ganar visibilidad en la literatura dramática y, en ocasiones, dirigieron sus propias obras, como Paloma Pedrero, un acto que hoy es común pero que antes era arriesgado y complejo.

En 1988, Patricia W. O'Connor publica en España una antología de obras cortas escritas por mujeres, incluyendo a Paloma Pedrero y a Marisa Ares; en Madrid comienzan talleres de escritura dramática bajo la dirección de Jesús Campos, en los que participan varias

⁶ Hablaremos de "discriminación positiva" para todos los casos en que la categoría "hombre" o "mujer" se toma en cuenta para un fin específico (premios de escritura, becas, etc.).

dramaturgas. Por fin, la creación de la Asociación de Dramaturgas y la cobertura en revistas especializadas marcan la presencia de autoras en el teatro español.

La última década del siglo XX ve una normalización de la actividad de las mujeres en el teatro, con un aumento en la participación de autoras, muchas de las cuales emergen de talleres de dramaturgia. La brecha entre autores y autoras disminuye.

Además, desde 1994, se celebra el ‘Premio María Teresa León’ para autoras dramáticas, patrocinado por el Instituto de la Mujer, la Asociación de Directores de Escena y la SGAE, destacando a las mujeres en el teatro. La publicación de los textos premiados por la ADE y la participación hispanohablante aumenta el reconocimiento de autoras.

Entre el 1994 y el 1995 se publican varias obras que ayudan a destacar la creciente presencia de voces femeninas en el teatro español, y la crítica estadounidense comienza a reconocer nuevos nombres, y se publican volúmenes antológicos en los que autores y autoras comparten espacio por igual. Estos cambios incluyen obras y entrevistas de Itziar Pascual y Margarita Sánchez, que obtuvo un accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1989 con *Búscame en Hono-Lulú*.

También ha realizado un importante trabajo de crítica Virtudes Serrano, que con sus numerosos estudios es probablemente la crítica que más ha escrito sobre el tema de las mujeres en el teatro. Autora de numerosos libros y artículos, es muy interesante analizar su obra *Dramaturgas de finales del siglo xx* donde hace unos excursos de los dramaturgos más importantes de la escena profana tardía como Carmen Resino, Paloma Pedrero, Itziar Pascual y Laila Ripoll.

1.4 Laila Ripoll

Protagonista de este trabajo, inició su formación artística en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y, a partir de 1992, ha estado a cargo de la dirección de producciones teatrales con la compañía Micomicón. Como nos explica Isabelle Reck (2012), sus primeras incursiones en el mundo del teatro incluyeron actuación, diseño escenográfico y adaptación de textos. En 1996, recibió el ‘Premio CajaEspaña’ por su obra *La ciudad sitiada*, que se caracteriza por su enfoque en el teatro documento y su exploración de temas como la injusticia, la violencia y la opresión.

Su dirección en esta producción le valió el reconocimiento al Mejor Director en el II Certamen de Directoras de Escena, así como el ‘Premio José Luis Alonso’, ambos en 1999.

En el año 2000, su trabajo en *Atra bilis (Cuando estemos más tranquilas...)* le otorgó una ‘Mención especial’ del jurado en el ‘Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas’. Esta obra, que veremos con más detalle más adelante, ofrece una grotesca representación de mujeres de las zonas rurales de España que velan al difunto hombre de la casa, mostrando paralelismos con el esperpentinismo de Valle-Inclán. Este montaje marcó el comienzo de un fructífero camino que continúa en la actualidad en su carrera artística.

Desde este momento todas sus obras trataran de temas sociales y político, como *El rayo colgado* (2000), obra que trata temas relacionados con la Guerra Civil Española y la represión franquista, donde la historia se desarrolla en un pueblo en la posguerra y aborda cuestiones de memoria histórica y resistencia; *Ángeles caídos* (2003) en la que se explora la vida de mujeres artistas que desafían las convenciones sociales y de género, enfocándose en figuras como Frida Kahlo, Lola Flores y Alfonsina Storni.

En *Ella(s)* (2006), nos transporta a través del tiempo y las diferencias sociales para explorar las vidas de mujeres de distintas generaciones y clases sociales. Enfocándose en sus desafíos y logros a lo largo de la historia, la obra resalta la fortaleza y la determinación de estas mujeres, quienes han dejado una huella indeleble en el curso de los acontecimientos.

Por siempre jamás (2010) aborda de manera conmovedora temas como el amor, el deseo y la construcción de la identidad a lo largo del tiempo. La historia sigue el romántico y apasionado vínculo que se desarrolla entre dos mujeres a lo largo de décadas, explorando las complejidades del amor y la identidad en una sociedad que a menudo tiende a imponer normas rígidas.

Finalmente, *El laberinto mágico* (2019), basada en la obra de Juan Carlos Onetti, se sumerge en temas existenciales y literarios a través de la historia de un escritor y su relación con su obra. La obra nos invita a explorar el enigmático mundo de la creación literaria y las cuestiones profundas de la existencia a medida que se desarrolla el relato.

En conjunto, estas obras ofrecen un rico tapiz de narrativas y exploraciones, revelando las complejidades de la condición humana y la diversidad de experiencias a lo largo del tiempo y la cultura.

1.5 La visión política del teatro según Laila Ripoll

Como pudimos comprobar, Laila Ripoll trata constantemente temas sociales y políticos, y la propia autora explicó por qué en una entrevista:

A mí el fascismo me asusta. Hemos vivido una represión fascista durante mucho tiempo y después, muy cercana al fascismo, y creo que no está de más hablar de estas cosas. Sobre todo porque es algo que a mí me toca el corazón. Las cosas que yo escribo es porque las quiero vomitar: son cosas que me remueven, [...]. Hay mucha gente que tiene sesenta y tantos años, a la que nadie le ha preguntado nunca por su historia y encima tiene que seguir con esa especie de vergüenza. No me parece justo. Es un problema de justicia. Yo creo que los españoles vamos por la vida un poco como «nuevos ricos». No nos queremos acordar de lo que hemos sido, de dónde venimos, de que este ha sido un país agrícola y campesino y muy pobre durante mucho tiempo [...] -y este es otro de mis caballos de batalla- [...]. También nos queremos olvidar de lo que hemos sido hasta antes de ayer y así no se va a ningún sitio, sin saber de dónde viene uno y por qué pasan las cosas. [...] No estamos hablando de cosas del siglo XV, estamos hablando de hechos de anteayer, que han tocado a todas las familias. (Ripoll Laila en *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, 2015: 75)

Esta entrevista subraya el carácter político de la escritora, que como muchos de sus contemporáneos decidió exponerse a través de sus obras, viendo en el teatro una forma de denunciar "las cosas que la remueven". Sobre el medio que utilizó, añade:

Estamos hablando del Teatro de la Identidad –y es fantástico y hay que hacerlo-, y de los desaparecidos de América; de los nazis y de los campos de concentración se ha escrito todo, y sin embargo, de nuestra propia historia no hablamos. ¡Cómo tenemos tan poca vergüenza de meternos en estos temas, sin revisar nuestro propio pasado! (Ripoll Laila en *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, 2015: 76)

Las palabras del autor son ciertamente duras, pero necesarias.

Precisamente por el tono y el estilo de sus obras, de hecho, será considerada la autora que devolvió el género grotesco al teatro español, heredera de los escritores de esta estética del siglo XX, considerada una estética "masculina" en el imaginario colectivo.

Efectivamente, aunque ya presente en el pasado, el grotesco estuvo muy representado en el siglo XX, desde el esperpento de Valle-Inclán, que será examinado más adelante en este trabajo, pasando por autores como Carlos Muñiz, representante del 'realismo avanzado', hasta los autores del 'nuevo teatro español' simbolista y neobarroco (por citar algunos, Nieva o Riaza).

Pero ¿por qué, de todas las posibilidades, elegiría Ripoll este género?

Isabelle Reck nos da la respuesta en su *El teatro grotesco de Laila Ripoll*, definiendo el grotesco como:

La única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar la vez de soslayo y directamente lo insostenible, lo indecible, «lo trágico absoluto» de un mundo que ha «bestializado la humanidad», sin caer en el sentimentalismo o el patetismo, para salvaguardar la eficacia de un teatro de denuncia. (Reck, Isabelle, 2012: 61)

De hecho, este ‘teatro alternativo’ de los noventa se adentra en lo grotesco siguiendo tres líneas principales:

La primera, influida por autoras feministas como Lidia Falcón, se caracteriza por su enfoque en la caricatura y la sátira mordaz con elementos grotescos. Estas obras exploran la situación de las mujeres en la sociedad actual, abordando cuestiones como la violencia de género, los prejuicios machistas y la marginación de las mujeres en política, cultura y trabajo. Además, estas obras tratan temas relacionados con la marginación, la corrupción y la violencia presentes en los medios de comunicación, utilizando un enfoque que añade insensibilidad y distancia fría hacia la dura realidad. Este estilo grotesco y humor ácido resalta y desmantela el cinismo de la sociedad hipermoderna. Obras como *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Lidell y *Un hueso de pollo* (2009) de Laila Ripoll se inscriben en esta modalidad, que puede ser descrita como un ‘teatro del horror’ o un ‘teatro del monstruo humano’, donde se subraya el lado monstruoso que subyace en lo humano.

La segunda línea, que se acerca a ciertas formas de grotesca representación corporal, se centra en la estridencia de los juegos sado-masoquistas con el cuerpo. Siempre oscila entre la performance estética y la desfiguración grotesca del cuerpo desnudo, mutilado y maltratado. Este enfoque se convierte en un campo de batalla para explorar aspectos existenciales, políticos, sociales y culturales, como se ve en el teatro de Angélica Liddell. No se encuentran ejemplos de esta orientación en el teatro de Laila Ripoll.

La tercera corriente teatral se enmarca en la farsa y la tragicomedia grotesca, tomando inspiración del esperpento de Valle-Inclán y los monstruos poderosos con múltiples facetas, que a menudo representan a figuras autoritarias como Franco en diversas formas. Esta orientación se relaciona con el teatro ritual grotesco neobarroco de la última década del franquismo, que tenía como objetivo exponer aspectos oscuros y desentrañar los demonios de la sociedad. Laila Ripoll parece ser la principal, si no la única, exponente actual de esta tendencia. Sus obras, como *Atra Bilis (cuando estemos tranquilas...)* (2001 y 2003) y *Santa*

Perpetua (2010), presentan personajes monstruosos, híbridos y esperpénticos que se desenvuelven en el escenario, desencajados, perseguidos por demonios invisibles y acosados por un amplificador que emite un sonido ensordecedor a todo volumen. Estas obras se centran en sacar a la luz los aspectos oscuros de la historia de España en el siglo XX.

1.6 *Atra Bilis*: trama y temas

Vamos a ver entonces esta obra de que hemos hablado justo antes.

Atra Bilis se desarrolla íntegramente en un único escenario: el salón de los protagonistas durante un velatorio. Sin embargo, esto no priva a la autora de hacer hincapié en la ambientación, con detalles sonoros y luminosos impresionantes que dejan boquiabiertos tanto a los personajes como a nosotros, lectores/espectadores.⁷ Hay cinco personajes en la habitación: las tres hermanas ancianas, la criada y el propio difunto, José Rosario Antúnez Valdieso, marido de una de las hermanas, que a pesar de no tener líneas (obviamente) juega un papel fundamental en varias escenas. La propia autora los describe así en *Atra Bilis y Perpetua. La desmedida pasión por los ijares*:

Una burra, una virgen, una inválida y una idiota y, entre medias, el espíritu de José Rosario Antúnez, chulángano indecente, guapetón y lujurioso, follador compulsivo y marido de una, amante de otra, abusador de una tercera y obsesión de las cuatro. (Ripoll, Laila, 2012:23)

Es una historia con un clímax ascendente nada desdeñable. De hecho, en la primera parte, vemos a las tres hermanas (Daría, Nazaria y Aurori, la nena) discutiendo entre ellas por motivos aparentemente inútiles. 'Aparentemente' porque el desarrollo de gran parte de lo discutido inicialmente se desvela más tarde. Continúa con la llegada a escena de Ulpiana, la criada, que cuida de Aurori. Es una historia de traiciones silenciosas, que se van descubriendo a lo largo del guión, creando no pocos desencuentros entre los personajes. El verdadero patetismo, sin embargo, se siente a medida que avanzamos en la lectura (o en el visionado), cuando todas las piezas van encajando y descubrimos las sub-tramas de esta familia, desde el difunto que mantenía relaciones con todas ellas, incluida Ulpiana, pasando por el asesinato del gato y el niño de Aurori por parte de Daría, hasta el intento de asesinato de las hermanas por parte de la criada, que acaba con su muerte a manos de Aurori, que en su sencillez había comprendido el juego de Ulpiana. Todo ello acompañado de los detalles macabros y grotescos típicos de Ripoll, y del humor punzante de una ambientación que contiene mucha bilis. De ahí, de hecho, la explicación del título: atra y bilis, del latín negro y cólera, en referencia al humor negro de los personajes, uno de los humores hipocráticos que corresponde al

temperamento suicida y melancólico, muy afín a su teatro, pero también a la bilis que produce el cuerpo humano después de la muerte, cuando el cuerpo está en putrefacción, un poco como lo están las almas de las protagonistas.

Temas:

El tema más amplios y polifacéticos del texto es sin duda el de las relaciones entre los personajes. De hecho, las protagonistas entretienen sus historias entre sí, pero también con el entorno exterior, que es de hecho un eje de todo su pensamiento.

Empecemos por describir el vínculo que une a estas personas: se trata de una relación miserable, irrespetuosa, combativa y perjudicial. Durante la mayor parte del texto las vemos discutir por diferentes motivos: desde quién tiene que cuidar de Aurori, pasando por la disputa sobre los encinares, hasta el descubrimiento del engaño de Nazaria al hacerse pasar por inválida. ¿Y por qué una familia que siempre ha crecido unida se pelea tanto? La respuesta es una sola: porque, aunque intenten ocultarlo, las hermanas se sienten solas, hasta tal punto que no se ven como compañeras de vida sino como rivales, ya sea en el amor, en la familia o en la sociedad.

Durante la pelea por los encinares, por ejemplo, discuten definiéndose mutuamente por lo que el otro no es:

NAZARIA: - En MIS encinares.

DARÍA: - Sobre eso habría mucho que discutir.

NAZARIA: -Así son las herencias. Madre sabría porque me los dejaba a mí. Las herencias así son.

DARÍA: -Y las artimañas de tu difunto.

NAZARIA: -Envidiosa, traicionera. Si pudieras me quitarías todo lo que es mío. ¿Qué te crees, que yo no sé qué fuiste tú la que desenganchó el carro?

DARÍA: -Ya estás desvariando.

NAZARIA: -Eso quisieras tú, que reventase o que me comiera un cáncer. Pues vas lista, que por ley de vida seré yo la que te vea en el catafalco. [...] Siempre me has tenido envidia, por eso soltaste el carro, pero ahí te columpiaste, reina, porque sigo, vivita y coleando. [...] Y con más salud que un toro. [...] Y viuda de ingeniero. [...] Y poderosa y pudiente. [...] Y dueña de la Casa Grande. [...] y con encinares. (p.11)

Nazaria se comporta con Daría como lo haría un hombre o un opresor, porque ella es la que ha heredado, lo cual es extraño tratándose de una mujer, más extraño aún porque no es la primogénita, y el mundo que conocen, en el que han crecido, establece que el que recibe la

herencia será el cabeza de familia. Es un contexto familiar hipócrita y autoritario, en el que no hay lugar para el afecto. En todo esto, lo raro para quien lee o ve la obra es que sea una mujer la que se comporte a la manera de quienes les han oprimido durante siglos, lo que hace aún más absurdos los argumentos.

Para explicar el porqué de esta actitud, interviene Marcela Lagarde en *Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista* (2014), que afirma “las vidas de las mujeres están definidas por el poder clasista y patriarcal; están marcadas por la competencia, la exclusión, la propiedad, el racismo, la discriminación y todas las formas de opresión. Al vivir, ellas las reproducen, son sus portadoras.”

Así se describen las actitudes hostiles entre las hermanas Nazaria, Daría y Aurori, destacando que estas hostilidades son evidentes. Nazaria y Daría se insultan mutuamente, con Nazaria llamando "falsa y envidiosa" a Daría debido a sus sentimientos por el marido de Nazaria. Daría a su vez la llama "hipócrita" y señala su obsesión por las convenciones sociales y su fingimiento de cojera. La relación entre estas ancianas hermanas está marcada por la humillación constante, convirtiéndose en algo habitual:

NAZARIA. –Me pones mala con tu victimitas.

DARÍA. – No te preocupes, que te hago una infusión y se te pasa. ¿A la tonta le doy algo?

NAZARIA.- Un puñetazo.

DARÍA. – (Se pierde por el pasillo, hacia la cocina). A ver si esto te sirve de escarmiento y la llevas con las monjas de una vez por todas. Si no fueras tan marisabidilla y me hubieras hecho caso antes...

NAZARIA. –(Apretando los dientes.) Anda, desgraciada, corre y afúfate, a ver si te matas por las escaleras. [...] Mala puñalada te den. Mala landre te coma. Maricaenzancos. Así vayas caminado, se te enrede la mierda en el gañote y mueras apretada. Desollada. Saco de malicias (p. 41)

Al mismo tiempo, la relación de las hermanas está fuertemente condicionada desde el exterior, viven y se comportan en función de las expectativas de los demás y del orden social, relegando sus propias necesidades e individualidad. En este mundo ficticio, lo más importante es la imagen que proyectamos a los demás, una imagen que debe cumplir con una moral que desalienta la satisfacción de los instintos. La dignidad se basa en la apariencia de una buena fachada y armonía familiar, incluso cuando en realidad hay conflictos y sufrimientos internos. Las emociones personales parecen carecer de importancia en este contexto, y se menosprecia el sufrimiento de personajes como Aurori. Nazaria, por ejemplo, menosprecia a Aurori al llamarla "puta" y avergonzarla.

Un momento significativo que resalta la importancia de la opinión de los demás es el duelo, donde Nazaria pregunta a su hermana si ha tomado nota de quienes han asistido y menciona la necesidad de impresionar a quienes menos lo merecen (p. 13).

Existen otros dos temas que considero importantes en la obra, que son la muerte y el dualismo lucidez/locura. La muerte, como se puede entender desde la introducción del texto, es un elemento fundamental en esta obra. De hecho, como hemos mencionado, todo gira en torno a un cadáver, del cual se hablará a lo largo de todo el texto. Todas las hermanas, de hecho, tendrán que lidiar con el cadáver, de la misma manera en que todas tuvieron que lidiar con él en vida. La primera es Nazaria, la viuda, que en cuanto está segura de estar sola se acerca a él y le dice:

NAZARIA: [...] José Rosario Antúnez Valdivieso. ¿Me estás escuchando? (Silencio) Toda la vida igual. Para todo, los últimos, incluso para marcharte de este mundo, eres un holgazán. Te es indiferente ir a misa de ocho o morir. Siempre avergonzándome por tu culpa. Siempre dejándome en evidencia. Vago, no has sido más que un parásito vagabundo toda tu vida. Jueves, a las cuatro de la mañana, y el señor holgazaneando sin moverse. Claro, como esto es algo que uno tiene que hacer por sí mismo... ¿Qué, planeas quedarte ahí para siempre? ¿Eh? ¿El señor quiere decirme qué sucedería si llegara el momento y sigues parado ahí? ¿Eh? ¿El señor quiere decirme qué sucedería?
(p. 8)

Irónicamente, esta escena revelará más tarde a las hermanas su engaño sobre su invalidez. Nazaria intentará nuevamente hablar con su difunto esposo, hasta que Daría regresa al escenario, la ve de pie sin muletas y comprende la traición, dando inicio a otra de las disputas, pero esta vez una de las más intensas en el texto (p. 23).

La segunda en acercarse al féretro es Aurori, quien también se asegura de estar sola antes de acercarse al difunto para darle los caramelos tan mencionados, cantando una habanera con ternura:

AURORI: Adiós, adiós, estrella de mis días,
adiós, mi amor, luz en mis noches frías.
Adiós, mi amor, recuerda que en mi vida
sólo hay penas, sólo hay penas
si tú me faltas.
Con esta dulce flor, me despido de ti.
Espérame, mecido en las nubes,
espérame y me reuniré contigo.

Que venga la muerte, que venga la muerte
si tú me faltas.

(Besa al muerto en la frente. Se escuchan las voces de Nazaria y Daría que regresan. Aurori vuelve a su lugar y finge dormir. Entra Daría cargada con Nazaria, la deja en el sillón y va hacia su silla al lado del ataúd.) (p. 13)

El lector/espectador, a través de este intercambio, puede fácilmente intuir la relación que existía entre el difunto y Aurori, aunque debido a la condición mental de la anciana, no sabe si creer lo que lee o tomarlo como otro acto de locura como los anteriores.

La última en intentar un diálogo con el difunto es Daría, que dice:

DARÍA: (Al difunto) José Rosario Antúnez Valdivieso. ¿Me estás escuchando? (Silencio) Debes estar contento. Todo esto es por tu culpa. Si te hubieras quedado en tu isla tropical, todas estaríamos más tranquilas. El señorito de los caracolillos. El ingenierito con el pelo engominado entrando en la taberna a caballo y vestido de guardia marina. Y nosotras tres, como tontas, como las simplonas que éramos, babeando mientras escuchábamos tus cuentos de mulatos y cocoteros.

Y continúa dando inicio a una de las escenas más absurdas y desagradables del texto:

Guardia marina. Debe ser de donde sacaste ese uniforme de farsante. Tú no has sido guardia marina en tu vida, no me engañas. Pero en este pueblo, ni siquiera hay un río casi. Guardia marina. Ja. Y en Cuba, ni más ni menos. Ja. Me rio yo. Cuando viniste a construir el nuevo puente, te mareabas al ver el pequeño arroyo. (Lo abofetea) Señorito (Mira a izquierda y derecha. Se sube las faldas y se sienta sobre el difunto) ¿Querías agua? (Orina sobre el difunto) Pues toma agua. No será del Cayo Piedras, pero también es tibia y salada. Como ves, recuerdo bien todas tus mentiras. Todas. (Sombría) Incluso las que preferiría olvidar. Sé que no es la forma de llorar, pero como dice el chiste, cada uno llora como lo siente. (Silencio) O donde lo siente. (Sale del ataúd) Si tu viuda tonta dice algo, diremos que fue cuando naufragaste en la bahía de Matanzas. ¿No crees que contradirás eso, verdad? Mejor así, calladito te ves mejor. Y péinate el flequillo, das miedo. (Cubre al difunto con el paño negro) Descansarás en paz, como lo que dejaste. (pp.25-26)

Estas interacciones destacan que el difunto está lejos de ser un personaje pasivo, ya que todas las tramas girarán en torno a su muerte, tanto la supuesta muerte de las hermanas que al final sobreviven como la de Ulpiana, quien después de intentar asesinar a las dueñas es asesinada por Aurori, a quien cuidaba. Esto nos da una idea de la ciclicidad de la muerte presente en el texto, al igual que en la vida en general. La muerte es el primer y último personaje.

El asesinato de Ulpiana por parte de Aurori marca el cierre del personaje que refleja la dicotomía entre cordura y locura, el último tema que quisiera abordar en este trabajo, aunque hay otros menos evidentes. La autora misma en *Atra Bilis y Perpetua, La desmedida pasión por los ijares* presenta el personaje de Aurori de la siguiente manera:

Aurorita es una niña tonta, incapaz de controlar ni su apetito ni sus esfínteres, tierna y grotesca, con un erotismo desenfrenado, la única luz aparente en medio de tanta oscuridad, el único destello de vida, quizás de esperanza”. Y concluye confesando: “Pero nada es lo que parece y la dulce tonta (puede) ser más astuta y más maliciosa que nadie. (Ripoll, Laila, 2012:24)

De hecho, hay muchas escenas en las que parece que el personaje cae en la locura, desde las canciones inquietantes hasta su forma de relacionarse con los personajes. A partir de la página 14, comenzará a mencionar “las uñas llenas de tierra”, que resultarán ser las uñas que Daría tenía cuando mató al hijo de Aurori y al difunto esposo de Nazaria. Esas palabras que durante muchas páginas parecían carecer de sentido adquirirán uno muy preciso a medida que se revelen los detalles.

En realidad, como señala Ripoll, Aurori es la más inteligente, lo suficiente como para frustrar el intento de asesinato de las hermanas y matar a Ulpiana, para luego tranquilizar a las hermanas que todavía creen que han sido envenenadas.

2. El esperpento

2.1 Que es el esperpento: Ramon del Valle-Inclán.

Como nos dijo J.M. Sadurní (2023), Del Valle-inclán nació en 1868 en Galicia, y completó su formación en Madrid, participando en los diálogos con la generación del 98 y acercándose al teatro, convirtiéndose también en actor por un tiempo. Su principal interés en el teatro era el género chico, que influyó en su idea de la burla, es decir, la deformación de motivos literarios y la desdramatización de temas elevados, políticos e históricos. Como nos explica José Carlos Alvar (2000), a lo largo de su vida absorbió el modernismo y, de hecho, se convirtió en un ejemplo de innovación: "Valle-Inclán elevó el lenguaje al rango de exorcismo expresivo y defendió la condición traumatúrgica del escritor". Escribiendo las sonatas, obras modernas en prosa, Valle-Inclán reelaboró el tema de Don Juan, utilizando una estructura que sigue las estaciones, destacando su libertad expresiva y su ideal poético modernista. Después de la primera guerra mundial, Valle-Inclán irrumpe como precursor de las vanguardias, transformando su expresión basada en la deformación desde la novela hasta el teatro. Su obra teatral se convierte en un medio privilegiado para expresar la deformación de la sociedad española inmersa en lo absurdo de la posguerra. José Carlos Alvar en su obra, y Maria Grazia Profeti (2001) ofrecen una interesante visión del autor del esperpento, que, nombrado en el canon de autores de la generación ya en 1904, se caracteriza por tres fuentes principales: la naturaleza, el alma rural con interés en las periferias y lugares agrestes, y el alma aristocrática que no sigue el primer modernismo, pero exalta a personajes de la clase alta, como los dandis. Además, muestra un gusto por el pasado, tanto en la trayectoria de occidente como en la grandeza primitiva de España. Este juicio se aplica principalmente a la primera parte de su producción, predominantemente poética, que se extiende hasta la primera guerra mundial. Por esto, Ramon del Valle-Inclán es una figura interseccional que se sitúa en la intersección entre el modernismo y la generación del 98 en su primera fase, pero, aún más en la segunda parte de su carrera, especialmente con obras como *Lucas de Bohemia*, se destaca como un experimentador que utiliza ambas estéticas para crear algo nuevo, introduciendo el género del esperpento o, como dijo José Carlos Alvar "Ramón del Valle-inclán funde teatro y novela en una unidad inextricable de naturaleza escénica".

Ante todo, la palabra "esperpento" existía antes de que el autor la utilizara, aunque no conocemos su origen. No obstante, incluso la RAE define la palabra como "concepción

literaria creada por Ramon M.^a del Valle-Inclán hacia 1920, en la que se deforma la realidad acentuando sus rasgos grotescos". Además, es el propio autor quien proporciona una definición dentro de *Luces de Bohemia*. Nos encontramos en la duodécima escena, que sirve como conclusión a la vida del protagonista, Max Estrella, quien de hecho morirá unas páginas después. En la escena, los dos personajes (Max Estrella y su compañero Don Latino) dialogan sobre la intención de escribir una obra literaria. Uno de ellos propone el esperpento como alternativa a la tragedia. La base temática es trágica, como la España de los años '20, momento en que se escribió el texto, aunque solo se representará en el teatro en los años '60. Al comienzo de la escena hay una acotación del escritor que nos ayuda a sumergirnos en la ambientación:

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. Don Latino y Max Estrella filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pian algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras. (del Valle-Inclán, 2019:103)

La escena luego se abre con los dos personajes ebrios y cansados, después de una noche bastante movida.

Max: ¿debe estar amaneciendo?

Don Latino: así es.

Max: ¡Y qué frío!

Don Latino: vamos a dar unos pasos.

Max: ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

Don Latino: ¡mira que haber empeñado la capa!

Max: préstame tu carrick, latino. (del Valle-Inclán, 2019:103)

Max es ciego, así que intuye solo que está amaneciendo y tiene frío porque ha vendido su capa para tener dinero para gastar en la taberna de pica lagartos.

Don Latino: Max, eres fantástico.

Max: ayúdame a ponerme en pie. ¡Arriba, carcunda!

Max: ¡no me tengo!

Don Latino: ¡qué no eres!

Max: ¡idiota!

Don Latino: la verdad es que tienes una fisonomía algo rara. (del Valle-Inclán, 2019:103-104)

Esta última frase nos hace pensar que se dice bajo el efecto del alcohol, pero en realidad nos anticipa la reflexión sobre el esperpento en sí, ya que su mirada se describe como deformada.

“Max: Don Latino De Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela.” Con esta frase, Max nos da un punto muy importante: el del grotesco, que será la palabra clave del esperpento, cuya expresión artística se basa en la exaltación de defectos, grietas, contradicciones y puntos oscuros. Max quiere escribir un texto basado en la estética de la distorsión. De hecho, Don Latino dirá:

Don Latino: una tragedia, Max.

Max: nuestra tragedia no es tragedia.

Don Latino: ¡pues algo será!

Max: el esperpento. (del Valle-Inclán, 2019:104)

Este intercambio de réplicas quiere subrayar un concepto muy importante que profundizaremos más adelante: la tragedia no es la de los personajes, sino sobre todo la de la situación de España en ese momento. De hecho, después de algunas otras réplicas de delirio alcohólico, Max nos da una primera definición de esperpento:

Max: los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del gato.

[...]

Max: los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Don Latino: ¡miau! ¡Te estás contagiando!

Max: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Don Latino: ¡pudiera! Yo me inhibo.

Max: las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino: conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del gato.

Max: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta, estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (del Valle-Inclán, 2019:105-106)

El esperpento de Valle-Inclán se define en *Historia de la Literatura Española: La Edad Contemporánea* (2000) como un género “entre la tragedia y la burla”, una forma de tragedia distorsionada que representa la vida miserable de Max Estrella y de España de manera tragicómica. La deformación proviene principalmente del entorno, un Madrid absurdo,

brillante y hambriento. La ciudad es parte integral de la narrativa, constantemente objeto de una percepción distorsionada por parte de los personajes, a menudo influenciados por sustancias que alteran los sentidos. Madrid se describe como un entorno corrupto y sin moral, y la deformación estética se logra a través de juegos de luz, tanto artificial como natural. Irónicamente, el protagonista, Max Estrella, es definido como la máxima Estrella cultural española, mientras que Madrid, "brillante", refleja una intelectualidad vacía. El término "hambriento" sugiere que Madrid está hambrienta de novedades políticas, en un contexto de agitación y cambios, habitado por personajes miserables, en un marco de extrema pobreza.

¿Cuáles son, entonces, los elementos esperpénticos más evidentes en esta obra?

Los estudios de José Ortega López (2012) y Luigi (2003) son muy útiles para comprender las peculiaridades lingüísticas de nuestro texto. En primer lugar, sin duda, el esperpento se manifiesta, como ya hemos mencionado, en la deformación de la realidad, que retrata a Madrid de manera distorsionada y grotesca, creando una atmósfera surrealista y alucinatoria, como la representación de las calles como serpientes o de los edificios como cartas de juego. Un papel importante en este campo lo desempeñan las acotaciones, es decir, las indicaciones escénicas escritas por el autor que contienen descripciones ambientales y divagaciones introspectivas imposibles de representar. No son simples instrucciones para el director, sino que sirven para enmarcar a los personajes y permitir que el lector entre en los ambientes de Madrid. También son instrumentos fundamentales para lograr la deformación grotesca que Valle-Inclán declara fundamental en el esperpento, profundizando, por ejemplo, en los elementos de claro-oscuro gracias a los juegos de luz.

Para ayudarse en la descripción, el autor también utiliza la ambientación. De hecho, toda la trama se desarrolla a lo largo de una noche, en la que la idea de la luz cambiante que se vuelve cada vez más oscura con la puesta de sol a medida que Max toca fondo para luego regresar al amanecer sin ofrecer una recuperación del personaje es central. Además, esto brinda la oportunidad al autor de jugar mucho con las luces artificiales para resaltar el carácter descompuesto de algunos lugares y crear una atmósfera sombría y deformada, como se puede ver, por ejemplo, en la acotación de la cuarta escena:

Noche. Máximo Estrella y Don Latino De Hispalis tambalean agarrados del brazo por una calle arenada y solitaria. Faroles rotos, todos cerrados, ventanas y puertas. En la llama de los faroles, un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por la mitad. De vez en cuando, el asfalto suena. Un trote épico. Soldados romanos. Sombras de guardias: el eco de la patrulla se extingue. La buñolería modernista entreabre su puerta, y una banda de luz corta la

acera. Max y Don Latino, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean. (del Valle-Inclán, 2019:31)

Estamos de noche. Los personajes están en la calle, pero se dirigen hacia algún lugar. Max y Don Latino tambalean juntos por una calle arenada y desierta. Puede parecer un entorno decadente, cuando en realidad el polvo proviene del paso de la manifestación. Aquí es donde entran en juego las referencias luminosas que sirven para enmarcar la escena, aunque el protagonista no pueda verlas.

Además, siendo el esperpento el género grotesco por excelencia, el autor no podía eximirse de canalizar esta peculiaridad también en los personajes, especialmente en el protagonista. Max Estrella, de hecho, tiene una combinación de características que lo hacen excéntrico, trágico y deformante, desde su condición física hasta su estilo de vida e incluso su muerte. Max es ciego, una condición que adquiere un significado simbólico y trágico. Su ceguera no solo lo hace vulnerable, sino que contribuye a una visión deformante del mundo, donde su percepción es limitada y distorsionada. Vive en un estado de extrema y decadente pobreza. Su situación financiera contribuye a su apariencia grotesca, representando la decadencia de la clase intelectual y artística de la época. Además, a menudo se le retrata como un hombre entregado al alcoholismo y al uso de sustancias estupefacientes. Este comportamiento contribuye a una visión deformante de sí mismo y de su vida, mientras intenta escapar de la dura realidad.

Al mismo tiempo, sin embargo, aspira a ser reconocido como una estrella cultural, pero sus ambiciones son frustradas por la sociedad y las circunstancias adversas, y su fracaso lo convierte en un personaje tragicómico. Esta dicotomía también se refleja en su lenguaje, a menudo sarcástico y con un toque de humor negro, que intensifica su crítica y perspectiva cínica. Por último, su muerte, ocurrida antes del inicio de la obra, lo convierte en un fantasma errante que acompaña a su amigo Don Latino. Su presencia como fantasma, combinada con su vida anterior, añade un elemento grotesco a su existencia.

Hablando del lenguaje, en el panorama general, el de "Luces de Bohemia" se define como esperpéntico debido al estilo adoptado por Ramon del Valle-Inclán, que deforma la realidad confiriendo a la obra un tono grotesco y distorsionado. Luigi Motta (2003) afirma:

Eli scelse, nel ventaglio di soluzioni possibili, di servirsi di una serie di ideologie alternative che dimostrassero come le sue tesi antirealiste e antipositiviste poggiassero su di un retroterra saldo e non fossero mai un mero agglomerato caotico di idee. (Motta, 2003:58)

Elementos clave que caracterizan este estilo incluyen el sarcasmo y la ironía omnipresentes, expresados por los personajes con un tono burlón hacia la sociedad y la política. El uso creativo del lenguaje, mediante neologismos y juegos de sintaxis, amplifica la naturaleza grotesca de la obra. El argot bohemio y la jerga utilizados por los personajes contribuyen a una representación deformante del lenguaje, reflejo de la excentricidad de los protagonistas. Distorsiones lingüísticas como juegos de palabras y cambios de registro añaden un toque de ambigüedad y complejidad al lenguaje, creando una perspectiva deformada. Es importante tener en cuenta, además, que, dado que la obra es una representación teatral, las peculiaridades lingüísticas pueden destacarse a través de la entonación, la expresión y la actitud de los personajes.

2.2 Cómo y por qué nació el esperpento

En el primer capítulo, hemos visto cómo el esperpento era considerado el único género capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para narrar ciertos eventos. De hecho, este concepto se refleja también en "Luces de Bohemia", cuando Max Estrella dice: "El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada". De hecho, como hemos mencionado varias veces, todas las obras esperpénticas a lo largo de la historia se han utilizado como instrumento de denuncia para una sociedad en la que los autores no se sentían cómodos.

Cómo nos cuentan José Ortega López (2012) y Justo fernández Oblanca (2001), el texto de Valle-Inclán refleja una profunda preocupación por la decadencia social y política de España durante la restauración borbónica y la primera república. En realidad, a través de la técnica de la hiper-cronía, el autor logra condensar eventos que ocurrieron a lo largo de varias décadas, desde las guerras de marruecos hasta los años 20, la revolución rusa, etc. La corrupción política, la desigualdad social y la inestabilidad política se presentan a través de la deformación y la grotesca representación de personajes y situaciones. Manifiesta una crítica abierta hacia la nobleza española, representándola como una entidad anticuada, vanidosa e incapaz de adaptarse a los cambios sociales.

El texto hace referencia a numerosos eventos históricos reales y subraya que las experiencias vividas de huelgas violentas, caos desenfrenado, desorden imperante, colapso político y escasez de vida tienen raíces sólidas en hechos documentados. Max, a través de la técnica

deformista, analiza eventos específicos contemporáneos y los conecta con la historia de España, calificando la situación general como "futilidad triunfante".

Desglosar y analizar todas estas referencias resulta bastante complicado, ya que el autor entrelaza con maestría eventos reales, críticas, personajes y cultura de una manera que dificulta el análisis. Por lo tanto, veremos las críticas que avanza no siguiendo el orden en que aparecen en la obra, sino agrupándolas por conceptos para entender mejor por qué el esperpento es un género político.

Desde la primera página, podemos ver un elemento extremadamente presente: el de los personajes como referencia a obras o personas realmente existentes. Luigi Motta hace un estudio sobre estos personajes, y podemos ver cómo el propio protagonista, cuyas características ya hemos descrito, es una clara referencia a Alejandro Sawa, poeta y periodista madrileño, que también murió por penurias y disolución. Además del protagonista, nos encontramos desde el principio con Don Latino, que no es difícil vincular con Lázaro, el pícaro protagonista de *Lazarillo de Tormes*, un personaje engañoso, astuto, manipulador que vive de subterfugios y se aferra a otro personaje como una sanguijuela. En *Lazarillo de Tormes*, engaña a varias personas que se llaman amos ya que, con la excusa de servirlos, los engaña. El primer personaje al que el pícaro se aferra es un ciego (como Max), y esta conexión en la primera escena solo se sugiere, mientras que en la segunda se explicita. Luego, el autor procederá a citar o criticar a algunas personalidades de la época a lo largo de toda la obra. En primer lugar, a través del personaje de Don Gay Peregrino, ridiculiza de manera general a todos los autores que cambiaban su nombre, pero posteriormente mencionará algunos nombres de manera explícita, como el de Rubén Darío, a quien en la novena escena Max llama "gran poeta", mientras que Don Latino lo llama "cerdo triste". Junto a Darío, aparecerán también Miguel de Unamuno, a quien se le llama "el más grande bufón de España", Ibsen, Dorio De Gadex, Rafael De Los Vélez, Lucio Vero y muchos otros. También hay otros dos personajes que, aunque veladamente, se inspiran en personas reales: Zaratustra y el ministro. El primero es un vendedor de libros, estafador y de escasa moral. Carece de escrúpulos incluso al estafar a un ciego anciano. En la obra, es uno de los personajes más animalizados; deformado por la mirada esperpéntica, sus intervenciones están a la altura de las de los animales de la propia tienda. Valle se inspiró en un librero real, Gregorio Pueyo, editor del modernismo. El segundo actúa como Raúl Méndez-Villamil, un político de la época de Valle-Inclán.

Además de los personajes, Luis Iglesias Feijoo (2020-2021) aborda todas las críticas que del Valle-Inclán realiza hacia la historia y la cultura. En el texto, se abordan discusiones sobre propietarios y obreros, enriquecimientos escandalosos, revoluciones y sindicalismo anarquista, así como críticas contra la prensa, los militares, los artistas "apolíticos", el sindicalismo y el gobierno. La confusión política descrita por Valle-Inclán, complicada por huelgas violentas que resultaron en derramamientos de sangre, se presenta como asombrosamente verídica y documentable a través de fuentes contemporáneas. De hecho, se mueven críticas de diversos tipos, especialmente sobre política y periodismo. Un ejemplo claro y no poco velado de la crítica a la prensa se encuentra entre las escenas sexta y séptima. Nos encontramos en el diálogo que Max tiene con un prisionero anarquista, que desafortunadamente ya conoce su destino.

El prisionero: ¿qué dirá mañana esa Prensa Canalla?

Max: lo que le manden.[...] De impotencia y de rabia, abracémonos. (del Valle-Inclán, 2019:55)

Y luego continúa diciendo que un periodista no es más que el portaplumas del parlamento. El congreso de ministros es una gran redacción y cada redacción es un pequeño congreso. El periodismo es un engaño, igual que la política. Son el mismo círculo en espacios diferentes. El periodismo, por lo tanto, no es un espacio de investigación, no está interesado en denunciar la política; al contrario, es como un altavoz para propagar e imponer el mensaje, o la corrupción. El autor, en resumen, utiliza el ardid de hacer que un prisionero condenado a muerte exprese lo que eran las condiciones del periodismo español.

Inmediatamente en la siguiente escena, la octava, encontramos la crítica de Valle-Inclán a la política. Se lleva a cabo en la oficina privada de su excelencia, el despacho de un ministro al que Max, libre, va indignado para exponer lo que acaba de sucederle, para denunciar el mensaje que le fue confiado por el prisionero antes de ser asesinado. Aquí hace valer su vieja amistad con el ministro, ya que eran compañeros de juventud. La escena comienza con gran vehemencia por parte del protagonista, y termina con un repliegue del protagonista en su propia trayectoria. De hecho Max, que comienza antes de hablar con un aparente ardor de denuncia política, termina hablando de su condición de intelectual arruinado. La base argumentativa, por lo tanto, es "con la literatura no se hacen dinero", sobre todo porque Max destaca su estado de degradación, describiendo la profesión de escritor como el principio de su desgracia. Ya en la escena 3 había dicho que podría haber sido un tribuno del pueblo antes de comenzar a escribir. El ministro (que aparece a mitad de la escena adormilado) dice que es

verdad, mientras que haciendo política se come y se vive bien. El ministro se describe como un cerdo sucio, una persona regordeta e indolente, una figura que vive cómodamente y no tiene preocupaciones. El ministro también le ofrece a Max una especie de pensión (básicamente para mantenerlo callado). Esto apaga inmediatamente a Max, que dice "casi casi iría a la taberna".

El último punto de las críticas que hace Valle-Inclán, y de las que nos habla José Ortega López (2012) y Justo fernández Oblanca (2001), son aquellas dirigidas puramente a los hechos históricos, derivados de una gestión equivocada del país. El texto sugiere que la historia nacional se percibiría como una sucesión continua de acciones absurdas y caos interminable, donde de alguna manera el futuro preexiste debido a la persistencia del pasado. En la representación de las obras, se destacan exhortaciones, tumulto de los trabajadores, calles cubiertas de vidrios rotos, farolas destruidas, policías, escaramuzas, patrullas, arrestos, palizas, fusilamientos y asesinatos. Se subraya que los cataclismos políticos y sociales en *Luces...* incluyen un extenso catálogo de huelgas violentas, ambiciosas "juntas de defensa", leyes marciales, crueldad policial, bandas rivales de terroristas y numerosos asesinatos. La obra destaca los aspectos más horribles y absurdos de estas calamidades, y los episodios inventados muestran una visión de las huelgas, conectando así a Max y su bohemia con las calamidades nacionales. La acción está llena de multitudes en las calles, disparos, asesinatos, gritos y comentarios corrosivos. La narrativa tumultuosa culmina en la absurda muerte de dos víctimas: un niño fusilado por error y un huelguista intencionalmente. Se destaca que el argumento refleja la historia, mencionando el ejemplo de un trabajador barcelonés esposado y con el rostro cubierto de sangre, conociendo el destino que le espera bajo la "ley de fugas"⁷ intensificada por el general Anido. La representación grotesca de Valle-Inclán no es una exageración, ya que durante los llamados "vals de los ministerios" se produjeron "trece crisis totales y treinta parciales", y el número de asesinatos políticos solo en Cataluña superó los setecientos. En una sección de Madrid, Valle-Inclán ha condensado en pocas horas los episodios de huelgas que se prolongaron por más de dos años y se extendieron por diversas regiones. En otras palabras, ofrece un mosaico grotesco compuesto por fragmentos y partículas de la historia. El autor, con sarcasmo subrayado, critica el movimiento literario del '98, retratando a los intelectuales de este período como figuras perdidas e ineficaces. Las

⁷ La "Ley de Fugas" fue una práctica utilizada durante la dictadura franquista en España. Se refería a la justificación que se daba cuando una persona detenida por las autoridades moría alegadamente intentando escapar. En muchos casos, se cuestionaba la veracidad de estas afirmaciones, sugiriendo que algunas de estas muertes eran ejecuciones encubiertas.

alusiones a personajes políticos y literarios reales de la época contribuyen a una representación deformante, mientras que la clase trabajadora también es objeto de sátira, a veces mostrada como ineficaz o fácilmente manipulable. Las instituciones tradicionales, incluido el sistema monárquico, se representan de manera caricaturesca, e incluso la figura del rey es objeto de burla y crítica. Valle-Inclán, a través de la deformación de la realidad, pinta un cuadro tumultuoso y desorientado de España, subrayando los problemas políticos, sociales y culturales del país. En la obra, tradiciones culturales como la corrida y el flamenco, símbolos arraigados de la cultura española, se representan de manera caricaturesca. Estos elementos tradicionales son sometidos a una especie de "democratización grotesca", perdiendo su autenticidad y asumiendo una forma decadente y superficial. Las celebridades culturales se representan en situaciones grotescas, enfatizando la vacuidad de sus vidas y su distancia de los problemas sustanciales de la sociedad. En última instancia, las alusiones culturales deformantes no son simplemente una crítica, sino más bien una forma de expresión literaria que revela la complejidad y las contradicciones de la cultura española de la época. Valle-Inclán utiliza esta deformación como medio para despertar a la sociedad de su letargo cultural, sacando a la luz cuestiones que requieren reflexión crítica.

Después de Ramon del Valle-Inclán, el esperpento ha continuado ejerciendo una influencia significativa en la literatura y las artes españolas, evolucionando y adaptándose a nuevas tendencias.

En los años '30 y '40, tras la muerte de Valle-Inclán en 1936, la guerra civil española y el ascenso del régimen franquista tuvieron un impacto significativo en la producción literaria y artística en España. El esperpento, con su crítica social y política, no siempre estaba en sintonía con la ideología dominante. Sin embargo, algunos autores continuaron explorando la deformación de la realidad de manera más implícita o alegórica.

Algunos poetas de la generación del 27, como Federico García Lorca, experimentaron con elementos esperpénticos en sus obras teatrales. Aunque no es un esperpento clásico, presenta elementos de distorsión de la realidad. Con el tiempo, la generación del 50 introdujo nuevas influencias en la literatura española. Aunque el esperpento no fue un movimiento literario dominante, algunos escritores continuaron utilizando la distorsión de la realidad y la caricatura para explorar temas sociales y políticos.

Tras el fin del régimen franquista en 1975, la literatura española experimentó una revitalización y diversificación, disminuyendo la necesidad de los escritores de emplear géneros deformantes. Mientras algunos autores continuaron explorando temas esperpénticos,

otros adoptaron nuevos estilos y enfoques narrativos. En el teatro contemporáneo español, algunos dramaturgos han incorporado elementos esperpénticos en sus obras, a menudo mezclando la tradición con nuevos estilos y formas teatrales. Sin embargo, el esperpento no ha mantenido la misma centralidad e identidad que tenía durante el periodo de Valle-Inclán.

A pesar de esto, muchos autores, consciente o inconscientemente, han utilizado elementos esperpénticos en sus obras. En primer lugar, el ya mencionado Federico García Lorca, aunque no es conocido por haber escrito obras específicamente identificadas como "esperpento" en el sentido desarrollado por Valle-Inclán, algunos críticos literarios y estudiosos han notado elementos esperpénticos o de deformación en su obra, especialmente en algunas de sus obras teatrales más tardías. Un ejemplo a menudo citado es *Así que pasen cinco años*, una de las obras de Lorca escrita durante su fase surrealista. En esta obra, hay elementos de distorsión temporal y espacial, y la trama se desarrolla de manera no lineal, elementos que pueden evocar la estética del esperpento. Su obra se caracteriza a menudo por una profunda sensibilidad poética, una reflexión sobre la tragedia humana y una conexión con las tradiciones folklóricas de España.

Contrariamente, Miguel Mihura, escritor y dramaturgo español, continuó la tradición del esperpento a través de su trabajo teatral, a menudo caracterizado por situaciones absurdas y personajes excéntricos. Mihura contribuyó significativamente al teatro del absurdo en España, y muchas de sus comedias presentan situaciones extravagantes, diálogos paradójicos y una reflexión sobre la naturaleza humana en clave cómica y surrealista. Su estilo se caracteriza por un humor negro y una sátira social.

Un ejemplo destacado de su obra es *Tres sombreros de copa*, una comedia que gira en torno a los eventos extravagantes que suceden en la vida de un hombre la noche antes de su boda. Esta obra se considera a menudo una de las mejores comedias del absurdo en lengua española. En parte contemporáneo de Mihura está también José Bergamín, poeta y ensayista español que estuvo involucrado en la generación del 27 y es conocido por su estilo poético y filosófico. Aunque no es exactamente un escritor esperpéntico, algunas de sus obras contienen elementos de distorsión de la realidad.

También Antonio Buero Vallejo, autor y dramaturgo español, retoma rasgos esperpénticos sin insertarse completamente en el género. Por ejemplo, en *Historia de una escalera* (1949), sigue la vida de un grupo de personajes en un edificio y refleja la condición humana, presentando un análisis crítico de la sociedad española de la época. En *El tragaluz* (1967), por otro lado, juega con la deformación temporal, con una narración que desafía la linealidad del

tiempo. Finalmente, en *La fundación* (1974), explora el tema de la autocensura y el control político a través de la historia de un académico obligado a cambiar su discurso para conformarse con el régimen político de la época.

Por último, pero no menos importante, un autor que aún hoy retoma elementos esperpénticos es Fernando Arrabal, escritor y dramaturgo hispano-francés conocido por su participación en el teatro del absurdo. Aunque su obra no está estrictamente asociada al esperpento de Valle-Inclán, presenta elementos de distorsión de la realidad, humor negro y situaciones grotescas que pueden evocar algunas características del esperpento. Arrabal es conocido por su estilo provocador y surrealista, que a menudo explora temas políticos y sociales a través de una lente de absurdo. Su trabajo se aleja de la tradición realista y refleja una visión del mundo que se acerca a lo absurdo, con situaciones extremas y personajes cargados. Mientras que el esperpento de Valle-Inclán a menudo se caracteriza por una representación caricaturesca y distorsionada de la sociedad, Arrabal se acerca al tema de la deformación de la realidad a través de un prisma más surrealista y absurdo. Algunas de sus obras teatrales y literarias, como *Picnic en el campo de batalla* (1958), pueden contener elementos que evocan la estética grotesca y surrealista del esperpento.

Y justo cuando algunos de estos autores publican sus obras más conocidas, surge y se da a conocer Laila Ripoll, nuestro esperpento contemporáneo.

2.3 *Atra Bilis* como esperpento

Como se destacó previamente, las manifestaciones grotescas dentro del texto teatral poseen diversas facetas y pueden ser explícitas o implícitas desde varias perspectivas, como ya se ha mencionado en el contexto de *Luces de Bohemia*. En *Atra Bilis*, si bien, por un lado, es el propio texto el que claramente delinea elementos grotescos, por el otro, la trama, en su desarrollo completo, se configura como un verdadero esperpento. Al igual que en la obra de Valle-Inclán, la intención es dividir el análisis en macro temas para examinar detenidamente los elementos esperpénticos, incluyendo el lenguaje, la ambientación y todos los aspectos que contribuyen a crear una atmósfera distorsionada.

La obra comienza con una detallada descripción del entorno en el que se encuentran las hermanas, centrándose en el lenguaje utilizado por la autora. Emergen numerosos adjetivos que siguen un hilo conductor: la habitación es descrita como "oscura y densa", el ataúd resulta ser "cerrado y oscuro", la sábana aparece "negra y adornada con cruces", mientras que las

hermanas visten un "riguroso traje de luto", conforme a las convenciones sociales, presentando un rostro "como pergamino, endurecido y marcado por el paso del tiempo". La autora, mediante estas elecciones lingüísticas, no solo proporciona indicaciones visuales de la escena, sino que también nos dirige hacia una dimensión grotesca. Cada una de las tres ancianas se describe de manera única, cada una sentada en una silla diferente para indicar su estatus social:

Nazaria, con género más fino, adorna de azabaches la generosa pechera; luce unos grandes aretes de oro en las orejas y doble alianza en el dedo anular, el bolsón de paño siempre en el regazo. Lleva los pocos pelos que le quedan recogidos en un moño bajo. Está sentada en un butacón de caoba y terciopelo, acompañada de su inseparable muleta que, a veces, empuña como un mandoble. De vez en vez se seca el lagrimeo de la rija con el pico de un pañuelito bordado. Es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna. A su lado, Aurori se balancea en una mecedora chirriante y mira a las musarañas con sus ojillos de cabra. Lleva anudado bajo el mentón un pañuelo negro, del que se le escapan, blanquísimas y crespas, algunas guedejas; las medias medio caídas y el mandil arrugado y no muy limpio. Sonríe, desdentada y bobamente, mientras hace sonar la esquila. Un poco más lejos, en una silla vulgar, la figura menuda y nerviosa de Daría: pañuelo negro y pulcro, mandil con grandes bolsillos. Con movimientos de ratón de campo desgrana interminablemente las cuentas de un rosario, aunque su cara es la de un perro faldero malo. Masca el aire y rumia bilis. (Ripoll, 2001:2)

Emerge aquí otro elemento lingüístico caracterizado por una esencia esperpéntica: la atribución de un aspecto animalesco a los personajes. Esta manifestación lingüística se revela como un dispositivo recurrente a lo largo de todo el texto, donde el recurso a la comparación con los animales asume diversas facetas. En múltiples ocasiones, observaremos cómo la comparación con el reino animal se emplea no solo como una herramienta descriptiva, sino también como un medio de denigración hacia algunos personajes, destacando su función polivalente en las disputas entre las hermanas.

La presencia constante de este elemento contribuye a dar forma a una trama en la que la humanidad de los personajes se fusiona de manera distorsionada con las características animales, generando así una representación caricaturesca y grotesca. Esta elección estilística no solo enfatiza la naturaleza esperpéntica de la obra, sino que también sugiere una reflexión más amplia sobre la condición humana, utilizando a los animales como metáforas para resaltar aspectos peculiares de los personajes y de las dinámicas interpersonales presentes en la trama.

En virtud de esto, es evidente que en el tejido narrativo se manifiestan frecuentemente expresiones de lenguaje vulgar e intercambios de insultos, que ocurren rápidamente tanto entre las hermanas como con la criada. El tono despectivo se hace presente desde las primeras líneas de Nazaria, quien, tras interpretar conjuntamente el canto fúnebre de apertura, dirige a su hermana las palabras “(Imita) “No estuvo mal, no estuvo mal”. Mejor tenía que estar. Has desafinado, tienes problemas de cuadratura.”.

El elemento grotesco, pero casi cómico radica en que las disputas entre las hermanas siempre surgen por motivos sumamente absurdos, como por ejemplo la disputa inicial entre las hermanas gira en torno a quién tenía el derecho de llorar al difunto, dando lugar a insultos como

“DARIA: Eres inhumana. NAZARIA: Y tú una imbécil, una imbécil, una imbécil, eres una imbécil...” y también “NAZARIA: ¡He dicho que yo empiezo, calamidad! ¡Y mucho cuidadito con pasarte de lista o te abro la cabeza a muletazos! ¡Mala cuca! (Grita más alto que su hermana)”.

Este patrón polémico persiste sin interrupciones, ya que las peleas entre las hermanas no muestran signos de disminuir, alimentadas por las razones más diversas.

La disputa con la máxima concentración de insultos se manifiesta en el enfrentamiento entre Nazaria y Daria, cuando esta última hace el sorprendente descubrimiento de que su hermana puede caminar, pese a haberse fingido inválida anteriormente y de que Nazaria la transportara a hombros y, por otro lado, que Daria había desenganchado el carro, el misterio que se estaba intentando resolver desde el inicio del texto.:

DARÍA: Ni Daría ni leches. ¡Mentirosa! ¡Mal nacida! ¡Tirana!

NAZARIA: Calla esa boca, maldita, o te ensarto en la muleta.

DARÍA: Ja, ja y ja. Me río yo ya de tu muleta. Ojalá que el carro te hubiese partido en dos.

NAZARIA: ¡Virgen del Perpetuo Socorro! ¡Es verdad! ¡Fuiste tú la que desenganchó el carro!

DARÍA: Claro que desenganché el carro, ¿o qué te crees?, ¿que los carros se desenganchan solos?

NAZARIA: ¡Criminala! ¡Asesina!

DARÍA: Y tú ladrona. Ladrona y embustera.

NAZARIA: ¡Absalona! ¡Homicida de tu propia casa!

DARÍA: ¡Con lo contenta que estaba yo con que, por lo menos, el carro le había partido la raspa!

NAZARIA: ¡Pérfida!

DARÍA: ¡Y ni eso! ¡Todo mentira! ¡La muy lagarta fingía!

NAZARIA: ¡Vampira! ¡Monstruo! (Ripoll, 2001:24)

En este momento, intercambian una serie de diatribas, destacando nuevamente el recurso al tema animal.

Otra secuencia interesante es en la que vemos a Nazaria etiquetando a las hermanas como "una virgen y una idiota", mientras que Aurori responde con un "Tú puta". Este giro sorprende, ya que Aurori ha sido retratada como una idiota, pero también como una persona ingenua, casi infantil. Sin embargo, esto no le impide asimilar y adoptar el lenguaje colorido de las hermanas, repitiendo la misma vulgaridad para luego volver repentinamente a la calma. De hecho, parece que Aurori tiene dos caras diferentes. Con la criada, siempre se dirige con tono amable, incluso cuando esta última intenta matarla: "Ñaña, dame un beso", la recibe a su llegada. Por el contrario, con sus hermanas, las respuestas son constantemente quejas o brascas, con el uso frecuente del término "caca" a lo largo del texto, o respuestas desdeñosas nacidas del continuo desprecio recibido. Las hermanas, de hecho, le reservan un trato claramente desdeñoso, como se evidencia en una disputa sobre recordar el verso correcto en una canción: "DARÍA: (A Ulpiana mientras coge el costurero y se dispone a coser) Seca a esta tonta a ver si ahora va a agarrar un romadizo. (Ulpiana seca a la nena y le pone la ropa limpia) AURORI: Tonta tú. DARÍA: Chocha. NAZARIA: ¡Daría! DARÍA: A ver lo que es si no una vieja chocha"

Incluso frente a las continuas quejas para ir al baño, Nazaria responde con desdén: "NAZARIA: ¡Cállate, boca de Satanás! ¡Cállate y aguanta!".

De hecho, vale la pena profundizar en la conexión con otro elemento, ya que observamos pasajes completos donde los insultos se concretizan mediante citas bíblicas. El enlace con el elemento lingüístico que involucra las citas bíblicas amplifica la complejidad del conflicto verbal entre Nazaria y Daria.

Las dos protagonistas, después del conflicto previamente mencionado, desencadenado por la revelación de engaños, continúan inmersas en una disputa respecto a la herencia, una legítima que ha sido íntegramente asignada a Daria. Esta última, desprovista de escrúpulos, reprocha abiertamente a su propia hermana la cuestión patrimonial. Las discordias persisten hasta desembocar en un enérgico intercambio de diálogos despectivos, en el cual emergen con particular énfasis referencias a figuras negativas del contexto bíblico.

NAZARIA: Ulpiana, quédate donde estás y dile a esa **Jezebel** que yo decido si se abren o no se abren mis postigos.

DARÍA: Ulpiana, dile a esa **iscariota** que por mí como si se cuece.

NAZARIA: Dile a esa **filisteo** que mis sofocos son míos y que hago con ellos lo que me da la gana.

DARÍA: Dile a esa **Barrabás** que los sofocos son de la mala leche que tiene.

NAZARIA: Dile a esa **plaga de Egipto** que sabe perfectamente que tengo sofocos desde que se me retiró el mes.

DARÍA: Dile a esa **sanedrino** que no presumas, que cuando eso pasó tú gastabas trenzas y jugabas al truco y a ella no le alcanza la memoria.

NAZARIA: Dile a esa **Potifar** que la voy a arrastrar por los cuatro pelos que la quedan. (Entra la nena, en camisón y cofia, abrazada a un gato de trapo tuerto) (Ripoll, 2001:26-27)

El primer término que vemos es "Jezabel", que denota un llamado a arquetipos bíblicos, en particular a la asociación negativa de Jezabel, cuya figura está vinculada a acciones idolátricas y persecución de los profetas del Señor. El nombre se ha vuelto simbólico, utilizado para referirse a mujeres malvadas o intrigantes. Inmediatamente después encontramos "escariota" en referencia a la figura de Judas Iscariote y, por lo tanto, a los traidores. La sucesión de epítetos como "filisteo", "Barrabás", "plaga de Egipto", "Sanedrino" y "Potifar" se caracteriza por su riqueza semántica e intensidad conceptual. El uso de "filisteo" podría señalar un juicio sobre la falta de sofisticación cultural, mientras que "Barrabás" evoca al criminal liberado en lugar de Jesús, sugiriendo una acusación de culpabilidad moral. "Plaga de Egipto" se vincula a las plagas infligidas al faraón en el Éxodo, tal vez aludiendo a un impacto negativo similar. "Sanedrino" se refiere al consejo judío, sugiriendo potencialmente una crítica al autoritarismo o a la injerencia en la vida de los demás. Por último, "Potifar" evoca al capitán de la guardia en el relato de José, introduciendo el elemento de traición o malentendido.

Esta peculiaridad lingüística se configura como una expresión de la profunda complejidad presente en el texto, donde lo profano y lo sagrado se entrelazan, contribuyendo a crear una dimensión grotesca y ambivalente. El uso de citas bíblicas en contextos ofensivos no solo confiere un matiz blasfemo a las expresiones, sino que también indica una sofisticada estrategia literaria destinada a suscitar reflexiones sobre la ambigüedad de los límites entre lo sagrado y lo profano en el contexto de la narrativa.

El último elemento estilístico, pero no por ello menos importante, son los numerosos modismos que, aunque a menudo vulgares, se revelan como un poderoso recurso, no solo por su impacto, sino también por su papel inmersivo en el registro lingüístico coloquial, permitiendo que la obra logre una representación auténtica y vívida de los personajes y las dinámicas sociales delineadas.

DARÍA: Ya no seré una niña, pero tampoco soy un penco.

NAZARIA: Sí, claro. Te llaman la Flor de la Canela.

DARÍA: Pues bien bonita que estaba yo de polluela. Cuando me ponía los moños me decían “la niña de los auriculares”.

NAZARIA: Sería por eso que no escuchabas bien los requiebros de los mozos.

DARÍA: Pues no me faltaron. Si no me casé fue porque no los había a mi gusto.

NAZARIA: Claro y “por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero”. (Ripoll, 2001:14)

En este intercambio, uno de los muchos que tienen las hermanas, encontramos el primer refrán. La frase "por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero" tiene un tono humorístico y coloquial. En este contexto, "esperar marido caballero" se refiere a la idea de que la persona está esperando a un esposo noble, honorable o caballeroso. Sin embargo, la segunda parte de la frase, "me llegan las tetas al braguero", tiene una connotación humorística y un tanto vulgar.

Unas secuencias más adelante, durante un momento de tensión entre las hermanas, que se ha mencionado anteriormente, encontramos la frase “Habla, chucho, que no te escucho”. Indica que la persona no está interesada en lo que la otra tiene que decir y, además, utiliza un tono despectivo al referirse a ella como "chucho". Es una forma de mostrar desdén o menosprecio hacia la comunicación o las palabras de la hermana.

Otros dos refranes se encuentran en la parte final de la obra, cuando las hermanas creen que han sido envenenadas por la criada:

ULPIANA: A callar, que ahora mando yo y a ustedes les queda un suspiro para la cría de malvas. Ahora yo soy la señora de la Casa Grande.

DARÍA: Anda que no te falta a ti nada para ser una señora. Ni aunque nacieras mil veces.

NAZARIA: Ni mil veces que nacieras.

ULPIANA: No se preocupen que eso es algo que se aprende sin sentir. Para empezar me voy a tomar una copita de anís, de ese del mono que guardan para las visitas.

DARÍA: No se ha hecho la miel para la boca del asno. (Ripoll, 2001:43-44)

Con esta última frase, Daria quiere indicar que, por mucho que Ulpiana se esfuerce en comportarse como una señora, nunca podrá serlo debido a sus humildes orígenes. La criada ha decidido envenenar a las ancianas después de años de maltratos sufridos durante su servicio. De hecho, en su monólogo de redención dirá "cada hormiga tiene su ira", indicando que

cualquier ser, incluso el más pequeño y aparentemente insignificante, puede albergar resentimiento y sentir desprecio cuando se le trata injustamente.

El uso de refranes por parte de la autora sirve para sumergir aún más al espectador en la trama, a pesar de encontrarse en una realidad absurda y grotesca. Además, permite establecer un vínculo entre la audiencia y los personajes al reconocer un lenguaje y un estilo de uso cotidiano, disminuyendo la barrera entre el espectador y el actor que podría surgir.

Asimismo, contribuyen al carácter grotesco del texto elementos atmosféricos y estilísticos que delinear un ambiente particularmente distorsionado. Mientras que un análisis más detallado de la ambientación se reserva para el tercer capítulo, es importante señalar cómo ciertas elecciones estilísticas son fundamentales para sumergir al lector en la trama. Las descripciones excesivamente detalladas y deformadas, junto con una paleta cromática oscura, crean una atmósfera grotesca, destacando la tensión entre la normalidad y la extrañeza. Estos elementos, aunque operan en paralelo a los eventos narrativos, amplifican la experiencia literaria, añadiendo complejidad y profundidad a la comprensión de las dinámicas narrativas. Algunos de ellos los podemos ver en la acotación introductoria:

La sala es enorme, oscura y densa, en la gran casona, antigua y solariega, de la pequeñísima aldea. Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire. Un largo pasillo, al fondo, comunica con el resto de la casa. La única decoración de las paredes consiste en tres ventanas, con los postigos cerrados a cal y canto, y una sagrada cena bañada en plata. A la derecha descansa el difunto en un ataúd cerrado, oscuro y con tiradores dorados. Un lienzo negro, con cruces y palomas bordadas, cubre, en parte, la caja. Candelabros con velones cuajados de esperma, que iluminan la escena coloreándola como un cuadro de Gutiérrez Solana, rodean el catafalco. Ramos de flores blancas y dulzonas en damajuanas de vidrio. Las tres hermanas, de luto riguroso, entonan su salmodia y se sientan a la izquierda: son muy ancianas, tienen la cara de pergamino, curtida y cuarteada por el tiempo. En sus ojos se siente el velo de los muchos años. Gastan saya ancha de paño grueso, blusa abotonada hasta el cuello, mantoncillo de flecos, media y zapato bajo. (Ripoll, 2001:2)

Luego la obra se inicia con la primera de muchas canciones y letanías, un canto fúnebre interpretado por las tres protagonistas:

LAS TRES: (Canción polifónica con acompañamiento de esquila)

Madre primorosa,
madre entre las rosas,
oh, madre amorosa

atiende nuestras cosas.
Reina celestial
aleja de mí el mal
atiende a tu grey
que obedece ciegamente tu ley.
Nuestra vida es como un río
que siempre acaba en la mar.
Vivimos siempre penando
entre el dolor y el pesar.
Estáte a bien con el Cielo
que la muerte va a llegar
cuando menos te lo esperes
tu vida se acabará.

(Silencio. Las mujeres pierden los ojos en la nada.) (Ripoll, 2001:2-3)

Este elemento inmediatamente sumerge al lector en la atmósfera peculiar del texto, aunque resulta relativamente comprensible en comparación con otros aspectos grotescos. El desarrollo de la escena se caracteriza por una combinación de dos elementos cruciales para la atmósfera general de la obra: las repeticiones y los silencios.

AURORI: Tururú. (Silencio. Runrún de la mecedora de la nena)

DARÍA: ¿Ya?

NAZARIA: No

DARÍA: Pero...

NAZARIA: He dicho que no y cuando yo digo que no es que no.

AURORI: Bueno. (Silencio. Runrún de la mecedora.)

DARÍA: ¿Y?

NAZARIA: ¿Qué?

DARÍA: Yo...

NAZARIA: ¡No!

AURORI: Bueno. (Silencio. Runrún) Bueno va lo bueno y ojito con la niña. (Silencio, no hay runrún.)

AURORI: Caca.

DARÍA: ¿Qué?

AURORI: Caca.

NAZARIA: No es la hora.

AURORI: Caca.

NAZARIA: Luego.

AURORI: Caca.

DARÍA: Calla.

AURORI: Caca (Ripoll, 2001:3-4)

Por un lado, Aurori persiste en la necesidad de ir al baño, pronunciando fuera de contexto el término "caca". Por otro lado, emergen silencios prolongados interrumpidos por conflictos verbales que, con el tiempo, se transforman en disputas ruidosas. Las peleas, delinear desde el principio un cuadro de desunión entre las hermanas, una dinámica que perdura a lo largo de la obra. Este *modus operandi* persiste durante varias páginas, hasta que el silencio es interrumpido por el sonido de la marcha fúnebre de Chopin entre los ladridos de los perros. Las hermanas intentan atribuir el origen de la música a Ulpiana, pero esta justificación nunca se confirma ni se niega, dejando un halo de incertidumbre. Los elementos grotescos persisten a través de conversaciones absurdas y letanías angustiantes de Aurori, a las cuales las hermanas reaccionan con lamento. Ellas desean que Aurori vuelva a cantar las habaneras como en el pasado, sugiriendo la innatural normalidad atribuida a la fragilidad mental dentro de la familia. De esta manera, el autor pinta un fresco grotesco que revela, a través de la deformación de las interacciones diarias, la singularidad y la inestabilidad del contexto familiar.

In coincidencia, como se mencionó anteriormente, es la trama misma, con su desarrollo intrincado, la que presenta elementos de naturaleza grotesca. Numerosas referencias y bromas, aparentemente inofensivas en una primera fase de exploración, adquieren significado y cohesión dentro del complejo marco narrativo una vez completada la lectura o la visualización.

El texto, inicialmente carente de un propósito preciso, extrae su cautivadora fuerza de la presencia de subtramas y de las revelaciones que el lector descubre junto con las protagonistas, involucrándolo casi como si estuviera físicamente presente en la misma habitación con ellas. Cuatro núcleos temáticos emergen claramente, aunque inevitablemente interconectados: el misterio relacionado con el gato muerto, el simbolismo de la tierra bajo las uñas, las relaciones de los diversos personajes con el difunto y la cuestión del envenenamiento, ya sea real o presunto, que afecta a los protagonistas.

Dos intrincadas subtramas, estrechamente entrelazadas, se perfilan con la temática del gato muerto y la tierra bajo las uñas. En ambos casos, es Aurori quien proporciona la información y sugiere estos conceptos al público y a sus hermanas. Todavía en la primera parte de la obra,

dirigiéndose respectivamente a Daria con las palabras "no me has querido nunca, por eso ahorcaste mi gato" y "la tierra de las encinitas", Aurori llama la atención de las hermanas.

AURORI: (Grita) ¡Encinitaaaaaaaaaaaaas!!! ¡Encinitaaaaaaaaaaaaas!!!

NAZARIA: (Sobresaltadísima) ¡Ya está! ¡El juicio final! ¡El juicio final!

DARÍA: ¡La nena! La pesadilla de las y media.

NAZARIA: Agua, agüita para la nena. Despiértala, ¡despiértala, Daría!

AURORI: ¡Encinitas!!! (Daría agarra un botijo y lo vacía por el pitorro ancho encima de la nena)

NAZARIA: Pero mira que eres bruta, ¡que la vas a matar de un pasmo!

AURORI: (Despierta sobresaltada por el agua) ¡Ay! (Mira a Daría a los ojos con una luz y una serenidad que estremecen) Cuando volviste de los encinares tenías tierra en las uñas. (Daría queda petrificada)

NAZARIA: Pero, alma de cántaro, dale unas palmaditas, que se despierte del todo. ¿No ves que sueña y desbarra? **¡Sueña y desbarra!** (Ripoll, 2001:15)

Estas frases, que se pronuncian numerosas veces, se dicen fuera de contexto, tanto es así que las hermanas a menudo no les atribuyen un significado. Al mismo tiempo, la reacción de Daria, que "queda petrificada" al mencionar estas afirmaciones, crea un palpable sentido de malestar, como si las palabras de Aurori estuvieran dirigidas directamente a ella. Estas referencias enigmáticas continúan a lo largo de toda la trama, pero en todos los casos resultan totalmente fuera de contexto, contribuyendo a aumentar la inestabilidad percibida en Aurori, ya que el lector permanece en la incertidumbre sobre su significado. A lo largo del desarrollo narrativo, Aurori enriquece aún más su relato, pasando de simples insinuaciones como "tenías tierra en las uñas" a descripciones más detalladas:

AURORI: Lloraba un poco, pero sin ruido y tú tenías las uñas llenas de la tierra de los encinares.

DARÍA: Querrá caca.

AURORI: Caca tu boca, asesina.

NAZARIA: Menuda perra le ha entrado contigo.

AURORI: Tierra en las uñas de escarbar debajo de la encina.

DARÍA: Cállate, chocha, mamarracha.

NAZARIA: Cállate tú, déjala, déjala que se desahogue.

DARÍA: Solo dice locuras, habría que darle una tila.

AURORI: Lloraba y le tapaste la boca con tierra, como al gato. Asesina, asesina de gatos...

DARÍA: ¿Ves? Necedades. Ya está con el cuento del gato.

ULPIANA: No, señorita, no es del gato de lo que habla la niña...

DARÍA: ¿Y a ti quién te ha dado vela en este entierro?

AURORI: Asesina de gatos, asesina de niños... (Ripoll, 2001:30-31)

Inicialmente, las hermanas parecen subestimar las declaraciones de Aurori, dedicándoles poca atención. Sin embargo, la tensión se intensifica cuando Daria, temiendo ser descubierta por sus hermanas, comienza a preocuparse por las palabras de Aurori.

AURORI: Escarbé bajo la encina y encontré su esqueleto... un esqueleto blanco, un esqueleto de niño de leche sucio de tierra...

DARÍA: (Fuera de sí) ¡Cállate, cállate! No la escuches, no la escuches, Nazaria, que nos quiere volver tan locas como ella.

AURORI: Ni de mamar le dio tiempo, me buscaba el pecho y tú me lo arrancaste...

DARÍA: Calla, cállate, loca.

NAZARIA: Daría, reina, te estás poniendo blanca.

AURORI: Ni de mamar le dio tiempo. "Se lo llevo al cura, - dijiste - lo dejo en la misericordia y vuelvo". Después llovía y tú tenías tierra en las uñas...

NAZARIA: Daría, que se te va la color. (Ripoll, 2001:31)

El clímax de la discusión se alcanza con una intensa declaración de Aurori:

Me dolían los pechos porque rezumaban leche. Me dolían los bajos porque rezumaban sangre. Me dolían las carnes porque rezumaban miedo. Tenías tierra porque le tapaste la boca. Le tapaste la boca aunque no lloraba. ¡Asesina! ¡Asesina! (Corre hacia el portón y sale al exterior. Antes de que las otras mujeres reaccionen se escuchan dos vueltas de llave en la cerradura. Ulpiana y Nazaria intentan abrir, pero no pueden. Daria se desploma en una silla). (Ripoll, 2001:31)

Después de la salida de escena de Aurori, el tema en cuestión, obviamente, es momentáneamente dejado de lado, solo para ser retomado después de que las hermanas hayan concluido el rito fúnebre con el difunto, cuando Aurori regresa con el esqueleto del gato. Esta situación no habría sido de particular relevancia para Daria si no fuera porque, durante la discusión, tanto Aurori como Daria temían que en la sábana estuvieran contenidos los huesos de un niño.

AURORI: ¡No me toques! (Viene empapada y cubierta de barro. Trae un hato de tela descolorido, raído y sucio entre sus brazos. Alarga el bulto, como ofreciéndoselo a Daría que, aterrorizada, retrocede y tropieza con las sillas. A Daría) ¿Lo ves? Estaba en el mismo sitio. Ni se ha movido en todos estos años, el pobrecito. Nos estaba esperando.

NAZARIA: Pero ¿qué porquería es esta? ¡Suelta esa marranada! ¡Suéltala!

DARÍA: (A Nazaria) Yo no he hecho nada, no he hecho nada...

AURORI: Le cerraste la boca con tierra. Era tarde y empezó a lloviznar truenos, como ahora...

NAZARIA: ¡Suelta esa roña! ¡Suéltala, Aurora, que te vas a ganar una zurra! ¡Qué asco!

AURORI: Lloraba y le llenaste la boca con tierra...

DARÍA: Nunca le he hecho mal a nadie... nació muerto... nació muerto. Cuando nació estaba muerto... No respiraba...

AURORI: "Lo llevo a la misericordia y vuelvo". Cuando volviste tenías tierra en las uñas...

DARÍA: Nació muerto... no le he hecho nunca mal a nadie... Te lo juro, Nazaria. AURORI: Acúnalo, es carne de tu carne y sangre de tu sangre. [...]

DARIA: Yo... muerto... escándalo... muerto... no respiraba... no lloró... (Nazaria, sacando fuerzas de flaqueza, se acerca a la nena y la abofetea.)

NAZARIA: Puta. Eres la vergüenza de esta casa. (Ripoll, 2001:36-37)

Después, por supuesto, se dan cuenta de que los huesos eran simplemente los de un gato, pero ya era demasiado tarde: la reacción temerosa de la hermana culpable ha revelado involuntariamente la verdad a Nazaria, quien comprende que los difuntos eran efectivamente dos: el gato y el niño. Surgen, entonces, preguntas cruciales: ¿por qué Daria habría tenido que quitarle la vida a su único sobrino? ¿Y quién era el padre del niño? A estas preguntas, Daria responde directamente: "A eso ya no llego. No supe nada hasta que me la encontré de parto y no quiso soltar prenda. Menudo el escándalo si se llega a saber. Nos hubiéramos tenido que marchar del pueblo".

En esta fase de la narración, emerge claramente cómo el elemento del secreto familiar ha sido manejado con cuidado, revelando su impacto profundo en la psicología de los personajes. El evento del descubrimiento de los huesos arroja luz sobre una verdad más oscura e intrincada, suscitando preguntas cruciales sobre la dinámica familiar y la decisión de Daria de ocultar el nacimiento de su sobrino. El aspecto del juicio social, discutido previamente en el primer capítulo, se relaciona significativamente, revelando las complejas motivaciones detrás de la acción de Daria y su potencial impacto en la comunidad circundante.

La complejidad narrativa se enriquece aún más cuando se entrelaza la historia en cuestión con la relación de las hermanas con el difunto. Ya se ha delineado en el primer capítulo cómo las tres hermanas interactuaron con él en la vela fúnebre, todas igualmente fascinadas por su carisma durante su existencia terrenal. La revelación de que José era el padre del niño ocurre cuando Aurori, afligida, se postra sobre la tumba. La observación de Nazaria dirigida a Daria, "Bien envidiosa que estás, que la tonta lo pudo disfrutar y tú no", sugiere que Daria, a pesar de su deseo, nunca había mantenido una relación real con su cuñado. Esta circunstancia no es válida para Ulpiana, quien emerge como una figura central en otro giro intrincado de la trama.

De hecho, hacia la conclusión de la obra, en los monólogos de la criada, se revela otra verdad impactante: “Qué perra vida le dieron entre las dos al difunto. (Soñadora) Pero lo que no saben es que por las noches se llegaba hasta mi puerta para levantarme las enaguas y palparme los ijares. Y yo me dejaba hacer; y él me dejaba que le llamara Pepito... ahí es nada”. Estas palabras revelan la naturaleza de la relación entre Ulpiana y el difunto, que inicialmente parecía ser romántica y saludable. Sin embargo, la situación se revela inmediatamente más compleja cuando Ulpiana agrega: “Mi brazo ejecuta la sentencia, pero la voluntad es de él. Yo sólo soy su instrumento, porque si él viviera no consentiría el maltrato que me dan... [...] el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre. Y a agachar la cabeza y a aguantar. Y a sufrir trato de esclava.” Emergen, por lo tanto, las violencias sufridas por Ulpiana a manos del difunto, a quien no se rebelaba porque la alternativa habría implicado volver a la vida de mendiga que llevaban sus hermanos. La profundidad de las emociones de Ulpiana, como la rabia, la envidia y los celos, se vuelve comprensible, llevando al espectador a casi justificar su intento de matar a las hermanas. Esta temática representa el elemento catalizador que desencadena los dramáticos desarrollos finales del texto. Durante toda la vigilia, las hermanas han consumido caramelos cubiertos de azúcar glas, pero solo más tarde descubren que Ulpiana ha sustituido el azúcar por arsénico, guiada por el resentimiento hacia las hermanas. Una vez revelado este oscuro secreto, el diálogo con las hermanas se transforma casi en un monólogo de Ulpiana.

ULPIANA: [...] Pero eso se ha terminado. Ahora la señora ama soy yo, y a que me sirvan. Abájanse los adarves y álzanse los muladares. Y cuando esto se acabe me voy a ir a bailar bajo las encinas, descalza y en cueros, como mi madre me trajo al mundo. Y voy a zapatear encima de los restos del angelito muerto, y encima de los restos de las señoras, y encima de los restos de quien se me ponga por delante. (De no se sabe donde surge una música infernal con aires de habanera. Ulpiana agarra de las manos a las tres viejas y las obliga a bailar una extraña danza de la muerte. Aurorita se aferra al ataúd, que se desplaza por la sala sumándose al baile. Ulpiana grita) ¡José Rosario Antúnez Valdivieso! ¿Me estas oyendo? Voy a zapatear encima de tus restos por los siglos de los siglos, para que no se te olvide nunca el tacto de mis ijares de niña pobre. Me cago en todos vuestros muertos. Voy a zapatear encima del señor cura que no quiso enterrar a mi madre por suicida. Y en la tumba del guardia que se llevó por delante a mi hermano por cazar un conejo en el coto. Y en la del médico que nos dejaba morir porque no teníamos con qué pagarle. Y en la de las señoras de la Casa Grande, que preferían darle las sobras a los perros antes que a mí. Y en la de todos los hijos de puta de este pueblo de mierda. Y me cago en las babas de viejo rijoso del difunto. Y en las carnes resacas de estas tres putas viejas, que cada hormiga tiene su ira. Y me

cago en los refranes. Y se acabaron para siempre los refranes. Y me cago en... (Cae al suelo, en medio de estertores y echando espuma por la boca. De pronto queda rígida, muerta. Silencio absoluto e interminable. Las hermanas recuperan el resuello. Aurori, ausente, juega metiendo sus dedos en las narices y en la boca de la criada) (Ripoll, 2001:44-45)

Inicialmente, la criada expresa su afecto por Aurori, considerada la única alma pura de la casa, aunque pierde su benevolencia cuando la mujer se une a José. A través de bromas y melodías extravagantes, Ulpiana reclama todas las injusticias que ha sufrido a lo largo de su vida. Sus lamentos se extienden para golpear a las figuras de autoridad y a los miembros influyentes de su entorno, denunciando las injusticias sociales y las miserias humanas que ha tenido que soportar.

El fervor de los desahogos de Ulpiana culmina con su repentina caída al suelo, un momento que sella el dramático epílogo de su existencia. Una revelación crucial es la intervención de Aurori, quien había envenenado el anís que Ulpiana estaba bebiendo, anticipando sus siniestras intenciones.

AURORI: El mono... el anís... le he puesto una cucharada del matarratas. Esta oreja... ¿de quién es?... es mía... (Silencio)

DARÍA: Pues me alegro. Yo no saldré viva de aquí, pero, desde luego, a ésta se le ha acabado la envidia. Qué gente más mala y más envidiosa que hay por el mundo.

NAZARIA: (Busca desesperada la llave en los bolsillos de Ulpiana) Habrá que ir corriendo a buscar al médico.

AURORI: (Detiene a Nazaria) No hace falta. Este diente es mío y la llave es de Dios, pero como Dios es mío... No nos pasa nada.

NAZARIA: Nena, ahora no es tiempo de chocheos.

AURORI: No pasa nada... esta teta es mía... este dedo es mío... Los caramelos no tenían nada malo. DARÍA. Si algo me va a alegrar es ver a la imbécil dejar el mundo antes que yo. Quiera Dios que haya justicia y os vea a las dos retorciendo las lenguas antes de irme.

NAZARIA: Todavía me quedan fuerzas para retorcerte a ti ese pescuezo hediondo que gastas.

AURORI: Este cuerpo es de Dios, pero como Dios es mío... No usé el bote de la cocina...

DARÍA: Déjame morir en paz. No me molestes más con tus idioteces.

AURORI: No usé el bote de la cocina. Yo tenía el azúcar de lustre escondido en mi arca... ¿Y el brazo? Mío... del que sobró de las rosquillas de San Blas. Este otro ojo también es mío... Quería daros una sorpresa... Y esta otra oreja también es mía... No toqué el bote de la cocina, el azúcar es bueno... El azúcar también es mío... no toqué el bote... (Ripoll, 2001:46)

Además, se revela que los caramelos espolvoreados con anís no eran los que las hermanas estaban comiendo, concluyendo la narración con la repetición del inicio "caca" por parte de Aurori, subrayando la ciclicidad y demostrando que, al final, nada ha cambiado a lo largo de los eventos:

AURORI: (Comiéndose los caramelos que quedan) Caca.

DARÍA: ¿Ahora?

AURORI: Sí. Caca.

NAZARIA: Luego.

AURORI: Caca.

NAZARIA: No es la hora.

AURORI: Caca (Ripoll, 2001:48)

En conclusión, la falta inicial de acción en la trama, probablemente intencional para provocar un sentido de expectativa y misterio, evoluciona gradualmente en una serie de revelaciones que alcanzan su punto máximo en las fases finales del relato. Este clímax narrativo, aunque enriquece la trama con profundidad y complejidad, culmina en un epílogo que, aunque coherente con la naturaleza de la obra, puede percibirse como un cierre carente de un impacto emocional particular, plano, exactamente como la vida de las hermanas.

En definitiva, se puede decir que el empleo del grotesco y del esperpento emerge como una característica distintiva de la obra, resultado de la integración de elementos lingüísticos y estilísticos, junto con la misma sinopsis. Por un lado, las peculiaridades lingüísticas y estilísticas se manifiestan a través de las elecciones léxicas de la autora al describir ambientes y escenas, transportando al espectador a una atmósfera distorsionada y surrealista. El lenguaje utilizado se caracteriza por continuas referencias al mundo animal, insultos, modismos y citas de personajes negativos, contribuyendo a conferir a la obra un registro lingüístico enriquecido de referencias realistas y permitiendo que el espectador se sumerja completamente en los personajes.

Al mismo tiempo, la trama misma está impregnada de situaciones y personajes que desafían las convenciones, generando una sensación de extrañeza. Esta definición adquiere mayor claridad en las fases finales de la obra, donde el caos y el grotesco derivados de las dinámicas aceleradas y absurdas en la Casa Grande prevalecen, contribuyendo a consolidar la identidad literaria de la obra y proporcionando una perspectiva crítica y desestabilizadora sobre la realidad representada. La obra, por lo tanto, no solo elude las expectativas convencionales,

sino que abraza su singularidad a través del filtro del grotesco y del esperpento, convirtiéndose en un ejemplo fascinante de narrativa que trasciende los límites tradicionales y logra reinterpretar de manera magistral y ultramoderna el género ideado por Valle-Inclán.

3. La puesta en escena

3.1. El esperpento entre la pintura y el cine

Para analizar la puesta en escena de *Atra Bilis*, es necesario comprender cómo otros artistas a lo largo de la historia han representado entornos esperpénticos, desde el arte hasta el cine, llegando al teatro.

Nos explica Lucía Fraga Rodríguez en *Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine* (2004) que, analizando la puesta en escena de *Atra Bilis* a través del concepto de "óptica deformante", se destaca una conexión profunda con otras formas de arte a lo largo de la historia, como el cine alemán y la pintura tenebrista española. Esta interconexión proporciona una visión detallada de la versatilidad del esperpento como enfoque artístico y subraya la resonancia cultural y estética entre diversas formas de expresión artística en la España de la época. El uso de la óptica deformante en el esperpento de Valle-Inclán sugiere una visión distorsionada de la realidad, evocando las técnicas visuales del primer cine alemán. Esta conexión se observa en cómo ambos buscan explorar los aspectos oscuros y grotescos de la existencia mediante una representación visual distorsionada. La técnica del claroscuro, característica del cine alemán, crea contrastes dramáticos entre luces y sombras, reflejando la estética de ciertos pintores tenebristas españoles. La tradición tenebrista, reflejada en *Los Caprichos* de Goya y en la paleta cubista de Picasso, contribuye a crear un hilo conductor entre la pintura y la visión esperpéntica de la realidad. La sátira social oscura presente en *Los Caprichos* de Goya, por ejemplo, encuentra eco en el enfoque crítico del esperpento. La escena undécima de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, con su anuncio cubista, muestra cómo estas influencias pictóricas se traducen en una narrativa teatral. La convergencia entre la óptica deformante, el claroscuro cinematográfico alemán y la tradición tenebrista española crea un panorama rico y complejo, destacando la interconexión de diversas corrientes artísticas en la exploración de la distorsión visual y la expresión crítica. Esta interrelación subraya no solo la versatilidad del esperpento como lenguaje artístico, sino también la profunda conexión cultural y estética entre las diversas formas de expresión artística presentes en la España de la época.

Para comprender mejor, las diversas facetas del arte a menudo avanzan de manera paralela a lo largo del tiempo; por lo tanto, no sorprende que también en la pintura y en el cine, el esperpento haya estado frecuentemente asociado con representaciones grotescas y

distorsionadas de la realidad, con la intención de resaltar, incluso en estos casos, los defectos y aspectos negativos de la sociedad. Este estilo artístico se manifestó especialmente en la época del expresionismo, donde los artistas buscaban expresar emociones y experiencias a través de formas distorsionadas y grotescas.

No es casualidad que el término "esperpento" sea ahora sinónimo de "grotesco" y que, por lo tanto, haya numerosos autores a los que podemos hacer referencia. En el mundo del arte, hay varios nombres de pintores que han utilizado elementos similares a los descritos en esta tesis. Para citar dos ejemplos, Pablo Picasso y Francis Bacon.

Si *Luces* se caracteriza por su plasticidad y por su potencial audiovisual, no parece extraño que Valle se adelantase a Picasso con su descripción de la madre desesperada en la escena undécima. Si observamos por un momento el cuadro encontraremos rasgos prácticamente idénticos en la acotación de Valle-Inclán: la exagerada verticalidad del cuello, la boca abierta en un espantoso grito, el niño desmadejado en los brazos, el aspecto despechugado de la madre... (Rodríguez, 2004:437)

Las fases posteriores de su carrera, caracterizadas por un retorno a temas mitológicos y reinterpretaciones únicas, revelan aún su habilidad para manipular las formas y deformar la realidad, aspectos que pueden interpretarse desde la perspectiva del esperpento.

De manera similar, Francis Bacon, destacado pintor británico del siglo XX, ha dejado una huella significativa en la historia del arte mediante una estética distintiva caracterizada por figuras humanas deformadas y escenas perturbadoras. Su notoriedad se deriva de la representación de rostros desgarrados y cuerpos desintegrados, impregnados de una visceralidad realista que evoca un sentido de angustia y deshumanización. Esta representación del cuerpo humano puede interpretarse como una forma de esperpento visual, donde la distorsión de las formas revela la complejidad y deformidad de la condición humana. Las obras de Bacon desafían la lógica y la realidad, asumiendo a menudo una naturaleza grotesca. El artista explora el dolor, la violencia y la oscuridad a través de una lente deformante, ofreciendo una perspectiva que trasciende las convenciones visuales tradicionales. Su afinidad con el expresionismo, evidente en el énfasis en la representación emotiva y distorsionada, establece un vínculo con los elementos esperpénticos, ambos comprometidos en explorar la realidad a través de una lente deformante.

En el ámbito cinematográfico, a menudo encontramos elementos esperpénticos en el cine de terror, ya sea por juegos de luz, configuración o atmósfera. Sin embargo, esto no es una

realidad absoluta, ya que varios directores y guionistas han utilizado elementos esperpénticos para otros estilos cinematográficos. Es importante destacar que estos artistas, como los mencionados, no se clasificaron como "esperpénticos", pero ofrecen una perspectiva interesante para comprender cómo ese sentimiento puede representarse de maneras diferentes y ayudarnos a analizar nuestro texto de manera crítica.

Tre nombres destacan en el panorama grotesco cinematográfico: Luis Buñuel, Pedro Almodóvar y, en el otro continente, Terry Gilliam.

Veamos uno de ellos para ver cómo puede representarse el carácter grotesco en una película: Luis Buñuel es un director español, una figura prominente del surrealismo cinematográfico que se ha posicionado distintivamente como uno de los protagonistas de este movimiento artístico que, en el contexto de los años '20 y '30, exploraba el inconsciente y desafiaba las convenciones narrativas tradicionales. A través del uso distintivo de elementos esperpénticos en sus obras, Buñuel ha dejado una marca indeleble en la historia del cine, criticando agudamente las estructuras sociales, culturales y religiosas de su tiempo.

La película *L'Age d'Or* (1930), coescrita en colaboración con el célebre pintor Salvador Dalí, representa un hito en el surrealismo cinematográfico. Esta obra se distingue por sus escenas grotescas y perturbadoras, que constituyen una crítica radical a los estereotipos sociales y las convenciones burguesas. La película ofrece una visión caótica de la sociedad, subrayando la rebeldía de Buñuel contra las normas culturales y su deseo de desestabilizar al público a través de una narrativa no lineal y visionaria.

En su obra de 1974, *El fantasma de la libertad*, Buñuel adopta un enfoque episódico que subvierte las convenciones narrativas tradicionales. En esta película, las reglas sociales y la lógica son deliberadamente subvertidas, dando lugar a situaciones absurdas y humorísticas que destacan la extrañeza de la realidad. Este enfoque esperpéntico crea un espacio cinematográfico en el que el director desafía audazmente las expectativas del público, explorando la locura y la absurdidad de la existencia humana.

Viridiana (1961) es un ejemplo elocuente del enfoque crítico de Buñuel hacia la sociedad y la religión. A través de una narrativa que explora la hipocresía religiosa y la corrupción moral, el director utiliza elementos grotescos y surreales para resaltar las contradicciones de la sociedad. Esta película, conocida por sus audaces críticas a la Iglesia católica, sigue siendo un ejemplo de cómo Buñuel utilizó el cine como medio para exponer las contradicciones de la condición humana.

Dotado de un agudo sentido del humor negro y de la absurdidad, Buñuel ha utilizado estos elementos de manera brillante para destacar los paradoxes de la vida. Su estética esperpéntica añade complejidad y ambigüedad a sus obras, convirtiendo sus películas en una experiencia provocadora y reflexiva sobre la condición humana, influyendo significativamente en el panorama cinematográfico surrealista y la crítica contemporánea.

3.2 Puesta en escena de *Atra Bilis*

A lo largo del tiempo, diferentes compañías teatrales han puesto en escena *Atra Bilis*. La primera producción absoluta tuvo lugar en la primavera de 2001 gracias a Micomicón Teatro, bajo la dirección de Laila Ripoll. Este espectáculo tuvo numerosas representaciones en todo el mundo, desde Estados Unidos hasta Colombia, Brasil, El Salvador, Nicaragua, Ecuador, Bolivia y Francia.

No obstante, la puesta en escena que se analizará es la de la compañía "Por Patas Teatro", realizada en la temporada 2017 en el Teatro La Usina de Madrid y dirigida por Natalia Narbón, con la participación de Marcos Pobes, Mariajo Ramón, Samuel Serrano y Martín Brotons.

La compañía, en el cuestionario que le presenté⁸, explicó cómo el grupo se formó en 2017:

Los 4 nos conocíamos de habernos formado en escuelas anteriores de teatro y creíamos que era lo siguiente. Lo de Por patas Teatro es por una broma nuestra que hizo Marcos, uno de los integrantes, que a veces después de los ensayos, cuando nos estábamos despidiendo, se iba corriendo (Se iba por patas) y, por supuesto, por las "Patas" del teatro, que son las cortinas que están en los laterales del escenario.⁹

De hecho, esta compañía, al estar formada por pocas personas que se conocen desde hace varios años, logra representar de manera magistral las obras que deciden interpretar. La directora, en una entrevista concedida a la revista Godot, proporcionó una respuesta detallada a la pregunta sobre su enfoque metodológico, declarando:

Me gusta mucho la dirección de actores, dar pautas para llegar a los personajes desde una investigación previa. Los primeros ensayos siempre son de trabajo de búsqueda e investigación de personajes. Desde un trabajo físico hasta un trabajo más mental. Ver cuál es el conflicto de la obra, qué nos mueve, qué quiere conseguir el personaje en escena y qué es lo que hace para llegar a ello. (Narbón, 2023)

Posteriormente, amplió aún más su comentario con la afirmación:

⁸ Tras varios contactos con la compañía, se decidió de mutuo acuerdo enviar un cuestionario a los actores y a la propia directora, a través del cual pudieron responder a varias preguntas interesantes que dieron mucho que pensar. Este cuestionario fue respondido por la directora, Natalia Narbón y un representante de los actores.

⁹ Esta fue la respuesta que ambos dieron a la pregunta: ¿Cuándo y cómo nació vuestra compañía? y ¿Porque "por patas teatro"?

Siempre me ha gustado ver todo tipo de teatro, creo que a la hora de crear te vas quedando con lo que más conecta contigo y lo que más te hace disfrutar. Rodrigo García, Angélica Lidell, Laila Ripoll, Juan Mayorga, José Sanchís Sinisterra, compañías como Meridional, Cuarta Pared, Micomicón... hay muchísima gente que me gusta y aporta. (Narbón, 2023)

No casualmente, entonces, se embarcó en el desafío de dirigir una de las obras más icónicas de Laila Ripoll.

En particular, en respuesta a mi pregunta “¿Quién eligió presentar precisamente *Atra Bilis* y por qué?” los actores nos han informado que eligieron *Atra Bilis* porque "Nuestra directora Natalia creyó que era un texto al que podíamos sacarle mucho partido y así fue". Luego nos explicó cómo prepararon un espectáculo tan grotesco y esperpéntico.

En primer lugar, seguramente tenían que entender a quién asignar los distintos roles. Al observar el espectáculo, la primera impresión que impacta al público es el hecho de que los personajes, a pesar de ser todos de género femenino, son interpretados casi totalmente por actores de sexo masculino. La razón de esto es susceptible a diversas interpretaciones. A lo largo de la historia teatral, esta práctica se ha adoptado en varias circunstancias, a veces cuando a las mujeres no se les permitía actuar, en otros casos por necesidades de reparto y, en ocasiones, con la intención de provocar a la audiencia.

En este contexto específico, la compañía Micomicón en la página dedicada a la obra, responde a la pregunta: "¿Por qué hombres? Porque *Atra Bilis* es, o quiere ser teatro, porque bebe del esperpento y porque ¿por qué no?".

Partiendo de esta premisa, Natalia Narbón nos explica que “Al ya conocernos desde hacía tiempo y al haber sido su profesora previamente hice el reparto de los personajes por los diferentes perfiles a interpretar, sus sensibilidades y formas de llevar a cabo la construcción de personajes, también teniendo en cuenta su energía y su físico”¹⁰. Obviamente, la elección no fue aleatoria, sino que, con el consentimiento y acuerdo de los actores, buscaron asignar los roles a aquellos que mejor podrían interpretar un personaje en particular. En cualquier caso, es obvio que los personajes representados, precisamente por ser tan absurdos, es poco probable que tengan características comunes con los actores, por lo que, independientemente de la elección y las preferencias de los individuos, todos los actores tuvieron que hacer un trabajo excepcional de preparación.

La misma compañía reconoce la esperpenticidad de la obra, definiéndola como un teatro del absurdo. En consecuencia, la preparación para un papel tan grotesco no fue fácil. A mi

¹⁰ En respuesta a la pregunta: ¿Cómo decidieron a quién asignarle los diferentes roles?.

pregunta "¿Cómo se han preparado para desempeñar un papel tan grotesco?" Respondieron "Con mucho trabajo corporal", para luego especificar:

En este trabajo partimos desde aspectos más físicos, desde el movimiento y la mirada. A partir de ahí va saliendo la voz y se va integrando todo el trabajo. La relación entre todos los personajes es fundamental, lo que quiere conseguir cada una, su objetivo y cómo lo llevan a cabo. [...] El trabajo de lo grotesco hizo que el trabajo corporal y vocal fueran esenciales en la obra. Este aspecto fue uno de los principales para tratar lo grotesco.

Evidentemente, toda la obra requiere una capacidad de reacción nada desdeñable: los chistes van a un ritmo muy rápido, y para evitar "ralentizar" la obra, y al mismo tiempo hacerla esperpéntica, el trabajo que han realizado los actores y el director se centra en cada pequeño detalle, ya que, por ejemplo, un simple cambio de mirada puede transmitir un mensaje diferente. Además, al observar la puesta en escena, se puede notar cómo han seguido fielmente el guion original, una elección comentada tanto por los actores como por la directora, quien nos explica la razón detrás de esta decisión:

El texto es muy potente y dramáticamente es perfecto. Con el trabajo de personajes y con lo que queríamos contar, lo fuimos creando y llevando a cabo. Un aspecto fundamental, además de la construcción de personajes, es el ritmo en el texto y la acción-reacción.¹¹

En referencia a lo dicho anteriormente, es natural que, en un texto compuesto casi exclusivamente de peleas y discusiones, una ralentización del ritmo pueda ser fatal para una representación tan excepcional como la que consiguió la compañía. Esto demuestra la habilidad de los actores para llevar a cabo el guión y, si es necesario, saber improvisar.

Una vez analizados los personajes y entendido cómo trabajar para resaltar mejor el carácter esperpéntico de la obra, la compañía tuvo que decidir cómo adaptar el texto, el guion, para una representación efectiva, adaptándolo a sus necesidades. En primer lugar, el hecho de que fuera un único escenario definitivamente ayudó a la compañía, ya que, al tener espacios limitados, pudieron concentrarse más en todo lo que rodeaba la escenografía y así darle el famoso carácter esperpéntico a la obra.

La directora nos cuenta cómo es esta obra, en comparación con otras que había abordado:

¹¹ La directora lo explicó tras la pregunta "Parece que siguieron fielmente el guión, ¿fue una elección estilística o era necesario por el contenido del texto original?".

Se diferencia en lo grotesco, en cómo está planteada la acción, los personajes y en que es una tragicomedia. La comedia es fundamental desde el texto, es clave para contar la historia y cómo plantear la puesta en escena y el trabajo de personajes. [...] Sabíamos que el espacio iba a ser reducido, por eso también la elección de hacerlo así. El espacio es un elemento más para la puesta en escena. Intentamos que dentro de ese único espacio estuvieran distintas atmósferas acompañadas también por el espacio lumínico y sonoro.¹²

Esta reflexión de Natalia Narbón es realmente el elemento clave para examinar cómo, gracias al escenario, *Atra Bilis* resulta ser una obra esperpéntica.

Esta peculiaridad, dentro del contexto de la ambientación, se evoca mediante el uso hábil del claroscuro y del uso de la luz, con una clara referencia al enfoque utilizado por Valle-Inclán en su obra. A estas componentes visuales se suman, en este caso específico, elementos sonoros que contribuyen a enfatizar la atmósfera peculiar del trabajo, creando una experiencia sensorial completa y compleja.

Como nos explica también Luis Iglesias Feijoo (2020), la acotación introductoria al texto, que ha sido previamente sometida a un análisis lingüístico, es fundamental ya que contiene también referencias de notable relevancia para enmarcar el escenario del texto en el tema del grotesco.

La sala es enorme, oscura y densa, en la gran casona, antigua y solariega, de la pequeñísima aldea. Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire. Un largo pasillo, al fondo, comunica con el resto de la casa. La única decoración de las paredes consiste en tres ventanas, con los postigos cerrados a cal y canto, y una sagrada cena bañada en plata. A la derecha descansa el difunto en un ataúd cerrado, oscuro y con tiradores dorados. Un lienzo negro, con cruces y palomas bordadas, cubre, en parte, la caja. Candelabros con velones cuajados de esperma, que iluminan la escena coloreándola como un cuadro de Gutiérrez Solana, rodean el catafalco. Ramos de flores blancas y dulzonas en damajuanas de vidrio. (Ripoll, 2001:2)

En este fragmento específico, se observa cómo el mobiliario, decadente y lleno de objetos kitsch, sirve para resaltar la miseria y la vacuidad de la vida de los personajes y proporciona una indicación para la escenografía. Además, queda clara la situación en la que la luz natural, incluso la tenue proveniente de la luna, se ve obstaculizada por el cierre de las ventanas de la

¹² La primera parte de la respuesta se refiere a la pregunta: ¿Podemos decir que este texto es casi un teatro del absurdo? ¿Notó alguna respuesta o reacción particular por parte del público?, mientras que la segunda se refiere a: Poner en escena un texto con un solo escenario, ¿cómo fue? Puede ser más fácil desde el punto de vista organizativo, pero ¿hubo algún cambio en la preparación de los personajes?.

habitación, siendo reemplazada por la luminosidad artificial de algunos candelabros, los cuales, al proyectar una luz tenue en la escena, le confieren un matiz casi inquietante.

Esta evocadora iluminación y atmósfera se comparan con las composiciones pictóricas de Gutiérrez Solana, un reconocido pintor y escritor madrileño, contemporáneo de Valle-Inclán. M. A. Lozano Marco (2000:56) afirma que "Los cuadros de Solana se han convertido en las ilustraciones idóneas para las ediciones de los esperpentos valleinclanescos que integren motivos gráficos". De hecho, sus obras a menudo se caracterizan por tonalidades oscuras y sombrías, presentando a veces sujetos grotescos inmersos en escenarios distorsionados y surrealistas. A través de esta asociación, Laila Ripoll no solo hace referencia al conceptual artífice del esperpento, sino que, con maestría, retrata el entorno en el que se desarrollará la obra. El detalle luminoso volverá durante el transcurso de la acción cuando, mientras Aurori y Ulpiana juegan y las hermanas discuten, se escucha un fuerte trueno que incluso hace oscilar la luz e interrumpe momentáneamente la escena para dar paso a comentarios sobre el clima:

(Trueno descomunal. La luz oscila. Todas callan y miran sobrecogidas hacia las alturas.)

ULPIANA: Mala noche para las ánimas.

NAZARIA: Llueve Dios lanzas.

ULPIANA: Para abajo, como suele.

DARÍA: Chuzos de punta. (Ripoll, 2001:28)

La acción no tiene tiempo de reanudarse cuando de inmediato se encuentra otra referencia luminosa:

(Otro trueno mucho más cercano. La luz se va. Los perros ladran con saña. Una corriente de aire apaga los cirios del catafalco. Todas gritan) [...] (Zas zas zas de las zapatillas de Ulpiana en la más completa oscuridad. Sonido del portón que se abre. Los ladridos se escuchan nítidos y cercanos.)

ULPIANA: Negro como boca de lobo. No se ve nada y ni el aire corre. (Ripoll, 2001:28-29)

Como nos hacen notar Isabelle Reck (2012) y María Teresa, García (2002), esta vez, las hermanas se asustan, pero solo porque han perdido la noción del espacio circundante y se preocupan por la lluvia del día siguiente. En esta escena también descubrimos que los encinares están ardiendo. El fuego a menudo se asocia con la destrucción y la purificación, destruye todo lo que hay, pero también puede ser visto como un símbolo de purificación. Representa la antigua vida y puede ser visto como una forma de liberarse del pasado y comenzar una nueva vida. En este contexto, a partir de este incendio surge la historia del gato

y el niño de Aurori, revelando así las verdades ocultas hasta ese momento para comenzar un nuevo episodio en la vida de las hermanas sin los secretos del pasado. Además, la falta de luz en la habitación, creando un juego de sombras iluminadas solo por las lejanas llamas del incendio, contribuye a aumentar el carácter grotesco de toda la trama.

Todo esto está rodeado por el constante ruido de los perros ladrando en segundo plano. Este ruido está presente desde el principio de la acción, como nos sugiere la autora en la primera acotación, y continuará durante toda la narración:

A lo lejos repiquetea la lluvia y ladran los perros. [...] (Afuera ladran los perros, cae la lluvia y retumba un trueno. (altro riferimento luminoso, ndr.) [...] (La tormenta arrecia. Los perros también.) [...] Los perros ladran con saña. [...] Después, tan solo los aullidos de los perros y, de vez en cuando, una ráfaga de viento. (Ripoll, 2001:2-25-28-32)

El ruido de los perros es un elemento importante, ya que contribuye a crear una atmósfera de tensión, suspense, alienación y soledad. Este sonido llega a convertirse casi en un símbolo de la amenaza de la muerte y la precariedad de la vida.

Otra escena en la que se escuchan los lamentos de los perros es aquella en la que, casi al comienzo de la obra, las hermanas discuten por la desahogada expresión de dolor de Nazaria, hasta que son interrumpidas por Aurori, quien insiste en ir al baño, y por el sonido de los perros, acompañados de las notas del funeral de Chopin, que se escuchan en la calle, disminuyendo gradualmente hasta desaparecer. En este caso, la autora, con un toque de ironía, está anunciando el final de la obra y, al mismo tiempo, este evento infunde una sensación de inquietud y premonición de la muerte en las hermanas, quienes intentan encontrar una explicación lógica a lo sucedido, sin encontrar nunca su veracidad.

Finalmente, el último detalle esperpéntico del entorno, y posiblemente el más simbólico, es el detalle musical que introduce el monólogo de Ulpiana:

(De no se sabe dónde surge una música infernal con aires de habanera. Ulpiana agarra de las manos a las tres viejas y las obliga a bailar una extraña danza de la muerte. Aurorita se aferra al ataúd, que se desplaza por la sala sumándose al baile. Ulpiana grita). (Ripoll, 2001:45)

La música infernal de fondo, "I never woke up in handcuffs before" de Hans Zimmer en el caso de la puesta en escena de la compañía "Por patas teatro", amplifica la sensación de angustia y malestar, creando una atmósfera de tensión y suspense que deja al espectador atónito y con la respiración contenida. La interpretación de la música infernal está abierta al

público y puede adquirir un significado diferente para cada espectador, dependiendo de su experiencia personal y su interpretación de la obra. Cada uno puede proyectar un detalle grotesco de su existencia en la obra y sumergirse totalmente en la narración.

BIBLIOGRAFIA

- Alcalá, César (2023): “Del bandolerismo a la Guerra Civil: la ley de fugas o el método de ejecución extrajudicial”, en *El Debate*, 27 marzo.
- Alvar, Carlos-Mainer, José Carlos-Navarro, Rosa (2000): *Storia della letteratura spagnola. Vol II: l'età contemporanea*, Torino: Einaudi.
- Boo Tomás, Sara (2015): *Ecos lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- Del Valle-Inclán, Ramón (2019): *Luces de Bohemia*, Madrid, Literatura Pública.
- Díaz, Sergio (2023): “El derecho a la justicia”, en *Revista de Artes Escénicas Godot*, 4 diciembre.
- Feijoo, Luis Iglesias (2020): “Notas al texto de *Luces de Bohemia*, I.”, en *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 45(3), pp. 69–130.
- Feijoo, Luis Iglesias (2021) “Notas al texto de *Luces de Bohemia*, II.”, en *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 46(3), pp. 69–108.
- García, María Teresa; García, Abad (2002): “Lorca y Valle redivivos: *Atra Bilis (cuando estamos más tranquilas...)* de Laila Ripoll”, en *Gestos*, 34, pp. 175-181.
- García Pascual, Raquel (2018): “Represión franquista y reparación moral en el teatro de Laila Ripoll”, en *Revista Signa*, 27, pp. 439-467.
- Garnier, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao: Artezblai.
- Henríquez, José (2005): “Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll”, en *Primer Acto*, 310, pp. 119-121.
- Fernández Oblanca, Justo (2001): “Literatura y sociedad en el esperpento de Valle Inclán”, en López Criado, Fidel: *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*, Coruña, pp. 147-164.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2000): *Imágenes del pesimismo : literatura y arte en España, 1898-1930*, Publicaciones Universidad de Alicante.
- Monge López, Jesús María (2020): “Sobre la detención de Max Estrella: tiempo histórico y tiempo de la acción dramática en *Luces de Bohemia*”, en *El Pasajero*, 31.
- Motta, Luigi (2003): “Il linguaggio poetico di Valle-Inclán. Dalla *Lámpara maravillosa* alla *Pipa de Kif*”, en *Artifara*, 3, pp. 55-60.
- Oliva, César (2002): *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis.

- Ortega-López, José (1976): "Luces de bohemia y Tiempo de silencio: dos concepciones del absurdo español", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317, pp. 303-321.
- Por patas Teatro (2018): *Atra Bilis* | Por Patas Teatro [Video], *YouTube*.
- Profeti, Maria Grazia (2001): *L'età contemporanea della letteratura spagnola: L'Ottocento*, Scandicci: La Nuova Italia
- Purkey, Lynn C. (2013): "Luces de Bohemia expresionista: Valle y Káiser", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(5), pp. 557-580.
- Reck, Isabelle (2012): "El teatro grotesco de Laila Ripoll", en *Revista Signa*, 21, pp. 55-84.
- Resino, Carmen (1987): "Las dramaturgas se asocian", en *El Público*, 43, p. 41.
- Ripoll, Laila (2001): *Atra Bilis (cuando estamos más tranquilas...)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ripoll, Laila (2012): "Atra Bilis y Perpetua. La desmedida pasión por los ijares", en Castillo, José (ed.): *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI: actas de XXI Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid: Visor Libros, pp. 22-28.
- Romera Rodríguez, Lucia Fraga (2004): "Valle-Inclán: El esperpento entre la pintura y el cine", en *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 431-441.
- Sadurní, Josep María (2023): "Ramón María del Valle-Inclán, el creador del esperpento", en *National Geographic*, 05 enero.
- Serrano, Virtudes (2018): "Dramaturgas de finales del siglo XX", en *Don Galán, Revista Audiovisual de Investigación Teatral*, 8, pp. 1-6.
- Serrano, Virtudes (2004): *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra.
- Sergio Santiago Romero (ed.) (2022): *Cien años de luces: Ensayos en torno al centenario de la publicación de Luces de Bohemia*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- VV. AA. (2019): *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas...)*, en la página dedicada a la obra de *Micomición Teatro*.
- VV.AA. (2014): *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Planeta.
- Zahareas, Anthony Nicholas (1967): "La historia en el esperpento de Valle-Inclán", en VV. AA: *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen: Asociación Internacional de Hispanistas; Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 705-711.

Riassunto

Nei primi decenni della letteratura spagnola del XX secolo, emergono gli autori della generazione del '27 appartenenti al club letterario noto come "la generazione della dittatura" per via delle loro attività sotto il regime. In questo periodo la libertà d'espressione degli autori fu fortemente limitata dalle frequenti censure governative, ma gli autori trovarono modi più sottili per criticare il regime. Con la morte di Franco, ci si aspettava un clima più disteso nella scena letteraria, ma ciò avvenne solo in parte, specie nel contesto teatrale, dove il governo promosse per lo più la messa in scena di opere ritenute "sicure". Perciò molti autori, spesso anche registi e sceneggiatori delle loro opere, si adattarono sperimentando in contesti internazionali, come il Congresso di Granada del 1983. A questo periodo appartengono diverse figure di spicco della letteratura spagnola dell'ultima generazione del Novecento.

Gli artisti di quest'ultima generazione, con le loro differenze, condividono l'impegno nel teatro. Ricostruiscono la realtà in stili realistici o simbolici, usando strutture aristoteliche o avanguardistiche, preferendo mettere in scena le loro opere in spazi alternativi ai teatri. Senza censura, esplorano libertà di tempo e spazio, affrontando temi come solitudine, violenza, droga, mancanza di comunicazione, xenofobia e marginalità. Questa corrente innovativa era però minoritaria, e non emerse mai tanto quanto le produzioni classiche.

Nonostante i crescenti investimenti da parte dello stato, le affluenze nei teatri diminuirono drasticamente, portando alla chiusura di molte strutture. I governi successivi cercarono di emanare nuove politiche che però nella loro applicazione minarono l'indipendenza degli artisti, diminuendo la carica critica del teatro spagnolo.

In questo scenario occorre considerare anche la posizione delle donne nella società, regredita fino ad essere comparabile con quella dei secoli precedenti. Il genere femminile difatti dovrà aspettare fino al regime democratico a cavallo tra XX e XXI secolo prima di poter riacquisire importanza. In seguito, si introdusse un sistema per escludere i drammaturghi uomini da alcuni contesti **teatrali**. Associazioni come quella delle Drammaturghe, fondata nel 1986, hanno cercato di promuovere la presenza femminile nel teatro, sottolineando l'importanza di valorizzare il lavoro delle drammaturghe senza allearsi con ideologie o movimenti femministi. Il progresso delle donne nel teatro è stato sostenuto da istituzioni come l'Istituto Nazionale delle Arti Sceniche e della Musica, dall'Istituto della Donna e dalla rivista 'Estreno' di Patricia W. O'Connor, che ha contribuito a far conoscere al pubblico numerose drammaturghe, tra le quali anche la protagonista di questa tesi: Laila Ripoll.

Formatasi alla Real Escuela Superior de Arte Dramático di Madrid, è una regista teatrale che ha guidato la compagnia Micomicón dal 1992. Ha ricevuto riconoscimenti per la sua opera *La ciudad sitiada* (1996) e ha continuato a affrontare temi sociali e politici in opere successive come *El rayo colgado* (2000) e *Ángeles caídos* (2003). Il suo lavoro si concentra su questioni come la memoria storica, la resistenza e la sfida alle norme sociali e di genere. Con un approccio coinvolgente, ha esplorato i temi dell'amore e dell'identità in *Por siempre jamás* (2010) mentre si è occupata di temi esistenziali e letterari in *El laberinto mágico* (2019). Nel complesso, le sue opere esplorano la complessità umana nel corso del tempo e fra culture.

Laila Ripoll affronta costantemente temi sociali e politici, esprimendo in diversi contesti la sua preoccupazione per il fascismo e rimarcando le ingiustizie del passato. Ha affermato più volte che tali questioni l'abbiano da sempre colpita a livello personale e ritenendo anche che il popolo spagnolo dimentichi facilmente la sua stessa storia. Nel teatro Laila Ripoll vede una forma di denuncia delle ingiustizie ed un modo per rivelare verità scomode. La scelta del genere grottesco, secondo lo studio di Isabelle Reck, offre il distacco necessario per affrontare l'insostenibile e il tragico senza cadere nel sentimentalismo, preservando l'efficacia di un teatro di denuncia. Le sue opere, come *Atra Bilis (cuando estemos tranquilas...)* (2001) e *Santa Perpetua* (2010), presentano personaggi mostruosi, ibridi ed esperpentici che si esibiscono sul palco, sconvolti, inseguiti da demoni invisibili. Queste opere si concentrano nel mettere in luce gli aspetti oscuri della storia spagnola nel XX secolo.

Atra Bilis, di fatto, è un'opera che presenta una trama molto semplice. Si svolge in un'unica scenografia: la veglia di un defunto. È una storia con una tensione crescente. Inizia con le tre sorelle protagoniste che discutono per motivi apparentemente insignificanti, ma a mano a mano emergono tradimenti e scomode verità che causano numerosi conflitti. Con lo svilupparsi della trama, vengono svelate diverse sottotrame, con un climax che culmina con il tentato omicidio della famiglia da parte di Ulpiana, la domestica, e l'uccisione della stessa da parte di Aurori. La storia è arricchita da dettagli macabri e grotteschi tipici di Ripoll, ed un umorismo pungente che riflette l'amarezza dei personaggi. Il titolo, "Atra Bilis," dal latino "nero" e "collera/bile," allude tanto all'umor nero dei personaggi quanto alla bile prodotta nel corpo umano dopo la morte, simboleggiando la decadenza delle anime delle protagoniste. Uno dei temi cardine del testo è la complessità delle relazioni tra le sorelle, protagoniste della storia. La dinamica familiare è drammatica, caratterizzata da discussioni e rivalità. L'ostilità tra le sorelle è esacerbata dai numerosi insulti e dalle umiliazioni costanti. L'atteggiamento competitivo e oppressivo tra le sorelle riflette l'influenza del potere patriarcale e classista. La

trama evidenzia come la relazione tra le sorelle sia fortemente influenzata dalle aspettative sociali, limitando le loro volontà individuali. L'opera esplora l'importanza dell'immagine sociale e della morale che scoraggia la soddisfazione degli istinti.

La morte è un altro tema fondamentale, dato che la trama ruota attorno a un cadavere. Inoltre, in *Aurori* si manifesta il dualismo tra sanità e follia. Questo personaggio, infatti, nonostante evidenti momenti di non lucidità, si dimostra la persona più intelligente nello sventare un tentativo di omicidio e uccidere Ulpiana. Tutto ciò, unito ad altri fattori, contribuisce alla definizione di *Atra Bilis* come opera esperpentica.

Il termine 'esperpento', pur esistendo già in precedenza, verrà reso ufficiale da Ramon Del Valle-Inclán, autore spagnolo vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo. La sua opera principale, *Luces de Bohemia*, ci offre una vera e propria definizione di questo termine. Il protagonista, Max Estrella, nella scena 12, ci fa comprendere che il genere dell'esperpento non è altro che una forma di tragedia distorta che rappresenta sia la miseria della sua vita che quella della Spagna, seppur in maniera tragicomica. Elementi esperpentici includono la percezione alterata dei personaggi, influenzata anche da sostanze, e l'uso di giochi di luce per creare un'atmosfera surrealista. Madrid è dipinta come un ambiente corrotto, privo di moralità, ma pregno di vacuità intellettuale. La fame di novità politiche in un contesto di cambiamenti è evidente nel termine "hambriento", con personaggi miserabili in un contesto di estrema povertà.

In *Luces de Bohemia*, il protagonista Max Estrella incarna l'esperpento con le sue caratteristiche eccentriche, tragiche e deformanti. La sua cecità simboleggia vulnerabilità e distorsione percettiva e la sua dipendenza da alcol e droghe contribuisce ulteriormente ad una visione distorta della realtà. Vive in estrema povertà, rappresentando il declino della classe artistica. Nonostante aspiri a divenire un faro della cultura spagnola, il suo fallimento lo rende un personaggio tragicomico dotato di un linguaggio sarcastico ed un tono cinico. La sua morte lo trasforma in un fantasma errante, aggiungendo un elemento grottesco. Il linguaggio esperpentico dell'opera, caratterizzato da sarcasmo, ironia e distorsioni linguistiche, rafforza la natura grottesca e critica della narrazione teatrale. Il testo fa riferimento a numerosi eventi storici reali e mostra la presenza di scioperi violenti, caos incontrollato, disordine dilagante e collasso politico. Del Valle-Inclán, attraverso la tecnica deformante, analizza eventi specifici contemporanei e li collega alla storia e alla cultura della Spagna.

Dopo Ramon del Valle-Inclán, l'esperpento ha continuato a esercitare un'influenza significativa sulla letteratura e le arti spagnole, evolvendosi e adattandosi a nuove tendenze.

Negli anni '30 e '40, la guerra civile spagnola e l'ascesa del regime franchista ebbero un impatto significativo sulla produzione letteraria e artistica in Spagna. L'esperpento, con la sua critica sociale e politica, non sempre si allineava con l'ideologia dominante. Tuttavia, alcuni autori continuarono a esplorare la deformazione della realtà in modo più sottile ed allegorico. Alcuni poeti della generazione del '27 sperimentarono con elementi esperpentici nelle loro opere teatrali. In seguito la generazione del '50 introdusse nuove influenze nella letteratura spagnola. Nonostante l'esperpento non fosse un movimento letterario dominante, alcuni scrittori continuarono a utilizzare la distorsione della realtà e la caricatura per esplorare temi sociali e politici. Dopo la fine del regime franchista nel 1975, la letteratura spagnola sperimentò una fase di rivitalizzazione e diversificazione, e così alcuni scrittori ricorsero sempre meno a generi deformanti. Infatti, mentre alcuni autori continuarono a esplorare temi esperpentici, altri adottarono nuovi stili e approcci narrativi. Nel teatro spagnolo contemporaneo, alcuni drammaturghi hanno incorporato elementi grotteschi nelle loro opere, mescolando la tradizione con l'innovazione. Tuttavia, l'esperpento non ha mantenuto la stessa centralità e identità che aveva vissuto durante il periodo di Valle-Inclán.

Laila Ripoll, d'altro canto, nella sua opera *Atra Bilis*, riprende questo genere, adattandolo ai canoni del XX secolo. Le peculiarità esperpentiche sono ben visibili sia nelle scelte linguistiche e stilistiche dell'autrice, sia nella trama stessa dell'opera. Il linguaggio dell'opera è caratterizzato da scelte lessicali che ci immergono in una realtà distorta e grottesca. Ricorrendo all'uso di un linguaggio grottesco, composto da insulti, volgarità, riferimenti animaleschi, citazioni bibliche e modi di dire di basso registro. Allo stesso modo, contribuiscono a conferire carattere all'opera elementi d'atmosfera che delineano un ambiente particolarmente distorto. È importante segnalare come le descrizioni dettagliate e deformate, unite ad una tavolozza cromatica scura, creino un'atmosfera esperpentina.

Per quanto riguarda l'esperpenticità della trama invece, si fa riferimento alle scoperte sconcertanti che lo spettatore fa insieme alle protagoniste stesse: per tutta la prima parte dell'opera ci sono battute e riferimenti ad avvenimenti che sembrano slegate dal contesto, ma che in realtà stanno tessendo l'intricata trama delle sotto-trame dell'opera, che saranno comprensibili solo alla fine: l'uccisione del gatto e del bambino di Aurori, figlio del marito (il defunto) di una delle sorelle, i maltrattamenti subiti dalla domestica da parte dell'uomo e delle sorelle, fino al presunto avvelenamento delle sorelle e quello reale da parte di Aurori nei confronti di Ulpiana. che ci permette, connettendosi alle prime battute, di chiudere il cerchio

di questa vicenda. Tale ciclicità è simbolo dell'immobilità della società in cui le protagoniste sono inserite.

In sintesi, l'opera si distingue per il suo uso distintivo del grottesco e dell'esperpento, eludendo le aspettative convenzionali, ed abbracciando la sua singolarità attraverso il grottesco e la deformazione, reinterpreta magistralmente il genere di Valle-Inclán e offrendone una versione ultramoderna.

Per esaminare la messa in scena di *Atra Bilis*, risulta utile conoscere come, nel corso del tempo, l'esperpento, o per lo meno le sue caratteristiche, siano state proposte nella pittura e nel cinema. In generale, si potrebbe dire che il grottesco e l'assurdo si rifanno al concetto di "ottica deformante", utilizzata tanto nel cinema tedesco (e successivamente in quello di tutta Europa), quanto nella pittura tenebrista spagnola. L'interconnessione evidenzia la versatilità dell'esperpento come approccio artistico in Spagna, sottolineando la risonanza culturale tra diverse forme di espressione artistica. La tecnica del chiaroscuro, ad esempio, è propria del cinema surrealista spagnolo, come quello di Luis Buñuel, e riflette l'estetica di pittori del tenebrismo spagnolo, come Goya e Picasso, creando un collegamento tra pittura e visione esperpentina della realtà.

In generale, nella pittura e nel cinema, l'esperpento è stato associato a rappresentazioni grottesche della realtà, mirando a mettere in evidenza i difetti e gli aspetti negativi della società, particolarmente nell'espressionismo. Il termine "esperpento" è ora sinonimo di "grottesco", con numerosi autori e pittori che hanno adottato elementi simili.

Nel caso del teatro invece, ci sono diversi modi per rendere un'ambientazione grottesca. Laila Ripoll in particolare ha utilizzato, come per *Luces De Bohemia*, gli elementi luminosi e sonori. Per vedere ciò, in questa tesi è stata analizzata la messa in scena del 2017 della compagnia "por patas teatro" che, attraverso un questionario, ha spiegato come sono riusciti a mettere in scena un'opera così esperpentina o, come l'hanno definita gli stessi attori, di teatro dell'assurdo. Ovviamente non è stato un lavoro facile, in quanto sia gli attori che la direttrice hanno dovuto fare un lavoro minuzioso per riuscire a rendere le peculiarità del testo attraverso ogni minimo dettaglio, dagli sguardi delle protagoniste sino al mantenimento del ritmo serrato delle battute. Riconoscendo il carattere esperpentino dell'opera, sono riusciti anche ad adattare l'ambientazione descritta dall'autrice sul palco che teatro La Usina di Madrid.

In primis vediamo come, nel testo, ci siano diversi riferimenti luminosi, a partire dalla descrizione dell'ambiente in cui i personaggi si trovano per tutta la durata della trama. È una stanza buia, come le finestre chiuse, illuminate solo da alcuni candelabri che proiettano luci e

ombre sui muri in maniera quasi inquietante. Successivamente si vedrà come, a causa di alcuni tuoni e di un incendio, la luce cambierà nuovamente, per lasciare dapprima le sorelle al buio, dunque confuse, e per poi illuminarle con le fiamme del fuoco che trapassano i vetri della finestra. Tutto ciò, unito ai riferimenti sonori, contribuisce a creare il giusto ambiente grottesco. L'ultimo dettaglio sono per l'appunto dei rumori e delle musiche che si ascoltano durante la messa in scena. Tutta la messa in scena è accompagnata dai lamenti dei cani in sottofondo, e in più in un'occasione le sorelle sentiranno la marcia funebre di Chopin, quasi a presagire la loro presunta morte e quella effettiva della domestica. Successivamente, all'inizio del monologo di Ulpiana, comparirà dal nulla una "musica infernale", la cui interpretazione è aperta a seconda dell'esperienza del singolo spettatore. Ognuno può proiettare un dettaglio grottesco della propria esistenza nella composizione, immergendosi completamente nella narrazione.

In generale, posso affermare che *Atra Bilis* è un esempio ultracontemporaneo di esperpento grazie ad un'approfondita analisi da diversi punti di vista. In primis, un genere letterario si sviluppa anche a seconda di ciò che gli autori hanno bisogno di esprimere nel contesto socio-culturale di riferimento, e abbiamo visto come l'esperpento sia il genere ideale per parlare di temi delicati e soprattutto per rendere al meglio, grazie alla deformazione, il grottesco e l'assurdo che ha vissuto la storia spagnola negli ultimi decenni. In secondo luogo, l'attribuzione di un'etichetta a un genere letterario è un compito non sempre agevole e, soprattutto, privo di oggettività. Tuttavia, un'analisi approfondita dell'opera nella sua interezza, partendo dalla trama fino all'esame dettagliato del linguaggio, dello stile e della rappresentazione delle scene e dei personaggi, evidenzia in modo inconfutabile le numerose affinità di *Atra Bilis* con l'opera di Valle-Inclán, e in generale con la descrizione dell'esperpento. Il carattere ultracontemporaneo di *Atra Bilis* emerge, senza dubbio, dalla sua capacità di evolversi in sintonia con i mutamenti socioculturali, mantenendo temi simili ma ambientandoli in epoche e secoli diversi, così come adattandosi agli stili degli autori e alle nuove esigenze del teatro e della società spagnola. La Ripoll, pertanto, si distingue per aver rielaborato un genere che ebbe origine nei primi decenni del XX secolo, plasmandolo e adattandolo al nuovo secolo e alle mutevoli necessità teatrali e sociali della Spagna.

RINGRAZIAMENTI

Eccoci qua! È stata dura... ma ce l'abbiamo fatta.

Ormai arrivata alla conclusione di questo percorso, e di questa tesi, vorrei ringraziare tutte le persone senza le quali probabilmente non sarei arrivata fino a qua. Ho sempre dato un valore speciale ai miei amici, che sono stati un po' come una seconda famiglia, e negli anni ho stretto tante amicizie, così come ne ho perse tante ma, se c'è sempre stata una costante tra di esse, è quella che io chiamo "la trinità": Matteo, Giovanni e Ludovica (o meglio Zulla) mi hanno sostenuta in quei momenti in cui credevo davvero di non potercela fare. Loro erano lì, a supportarmi ognuno a suo modo. Menzione d'onore a Paola, mamma e psicologa di tutti noi, che con i suoi consigli e la sua vicinanza mi ha aiutata anche quando non sapevo di averne bisogno.

A loro nel tempo si è aggiunta un'altra persona, Margherita, coinquilina d'eccezione e persona senza la quale probabilmente avrei fatto la rinuncia agli studi molto molto tempo fa. Mi ha sopportata e consolata nei momenti di disperazione durante le sessioni intense, e mi ha spronata sempre a tirare fuori il meglio di me. Insieme, con l'aiutino di "posso farcela", abbiamo superato esami che credevamo insormontabili.

Tutte queste persone hanno un posticino speciale nel mio cuore, il quale contiene anche la mia persona speciale, che è il mio compagno di avventure, attuale coinquilino, e persona per la quale provo una profonda stima che mi spinge sempre ad essere la versione migliore di me stessa.

Ed ora arrivano i ringraziamenti che più mi fanno commuovere. Devo ringraziare immensamente i miei nonni e i miei zii, colonne portanti della mia vita che, da quando ne ho memoria, hanno dato il 100% per aiutare me e mio fratello, facendo tanti sacrifici, per quanto con piacere, e chiedendo in cambio solo il nostro amore. Insieme al loro voglio mandare un grazie anche a mio padre e a mia madre che, anche se non so dove sono, sono sicura che sarebbero orgogliosi della persona che sono stata, che sono e che diventerò. Mia madre è stata la prima a farmi fare tutte le esperienze possibili per rendermi una persona forte e indipendente, battendosi insieme a me per riuscire a farmi frequentare l'università più adatta, anche se questa non si trovava a Lecce e dunque il mio trasferimento avrebbe comportato tantissimi sacrifici. Non ha avuto la possibilità di vedermi a Padova, o in Spagna, o a Forlì (e chissà dove in futuro), ma sono sicura che mi avrebbe appoggiata in ognuna di queste città.

Per ultima, ma di certo non per importanza, voglio ringraziare me stessa. Mi ringrazio per non aver ceduto, per aver superato tutte quelle sfide che normalmente non si dovrebbero affrontare a quest'età. Il destino però non sempre è gentile, e siamo stati in un testa a testa per molti anni, ed ora voglio riuscire a vivere una vita che non sia una perenne gara di sopravvivenza, e raccogliere i frutti del mio lavoro mentre semino altri semi per il mio futuro.

Grazie...

Giada.