

«La Musa Funambulesca». Apuntes en torno a *Otelo*, entre Valle-Inclán y Pasolini

Manuela PARTEARROYO¹
Universidad Complutense de Madrid
mrrgrande@estumail.ucm.es

Recibido: 27/07/2014

Aceptado: 03/09/2014

RESUMEN

Una supuesta adúltera, un marido celoso y una venganza. ¿Y si hiciéramos de la tragedia de *Otelo* un espectáculo de fantoches grotescos? Sobre la escena de un paupérrimo teatrillo, Pasolini nos muestra en *Che cosa sono le nuvole* (1967) a unos títeres vivientes interpretando el *Othello* de Shakespeare bajo la batuta de un demiurgo. La respuesta del público será inesperada. Por otro lado, en *Los cuernos de don Friolera* (1930), Valle-Inclán hace de su *Otelo* un esperpéntico guardia civil en plena España pacata y caciquista, representada en un teatro de títeres y vista por dos intelectuales que reflexionan sobre la posteridad y sus vanaglorias. La tragedia se disfraza de risa grotesca y la ficción supera los límites del teatro tradicional para hacernos cómplices y, como diría Shakespeare, jugadores. Un ejercicio de muñecas rusas que recuerda la experiencia *Meninas* de Foucault: «c'est le regardeur qui fait le tableau», que diría Duchamp, nosotros terminamos la obra, los mirones estamos dentro. La musa funambulesca ha hecho de las suyas y la escena teatral se ha vuelto un espejo.

Palabras clave: Valle-Inclán, Pasolini, literatura comparada, teatro, cine

«The Funambulesque Muse».
Notes on *Othello*. The Gaze of Valle-Inclán and Pasolini

ABSTRACT

A supposed adulteress, a jealous husband and a vengeance. What would happen if we transferred *Othello*'s tragedy to a puppet show? On the stage of a miserable theater, Pasolini displays in *Che cosa sono le nuvole* (1967) the story of some living puppets that are drawn to represent Shakespeare's *Othello* on demand of an omnipotent puppeteer. The audience's answer will be unexpected. On the other hand, in *Los cuernos de don Friolera* (1930) Valle-Inclán masks his own *Othello* as a grotesque *guardia civil* trapped in the middle of rural, moral and despotic Spain; the story of whom is, again, seen by an audience, in this case, two

¹ Facultad de Filología, Ciudad Universitaria s/n, E-28040, Madrid.

intellectuals that reflect on art, posterity and triumph. Tragedy, disguised by laughter and fiction, exceeds the frontiers of traditional theatre to make us accomplices and, as Shakespeare would say, players. A game of Russian dolls that reminds us of the Foucaultian Meninas experience: us, the voyeurs, are effectively inside the scene, we finish the work of art. The funambulesque muse has played her game, and the theatrical stage has become a mirror.

Key words: Valle-Inclán, Pasolini, comparative literature, theater, cinema

SUMARIO: 1. Títeres de cachiporra. 2. Shakespeare, único maestro. 3. Musos y poéticas funambulescas. 4. *C'est le regardeur qui fait le tableau*. 5. Controa moral calderoniana. 6. ¿Qué son las nubes?

1. TÍTERES DE CACHIPORRA

*¿Acaso esta musa grotesca
-Ya no digo funambulesca-,
Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,
Y salta luciendo la pierna,
No será la musa moderna?*

Estos ripiosos versos de don Ramón del Valle-Inclán, uno de los protagonistas de nuestro teatro de títeres², proclamaban sin duda el nacimiento de una estética: la estética de la musa moderna. Valle profetizaba algo por entonces ya manifiesto: que el arte canónico, tanto en las artes plásticas como en las letras, se había probado insuficiente para reflejar la complejidad de la vida. Así, entre las luces de las exposiciones universales y las sombras de los humildes espectáculos callejeros, había nacido un renovado y profundo interés por lo popular, particularmente fomentado por la intelectualidad más bohemia del *fin de siècle*. También entonces, en ese bendito y maldito fin de siglo que Valle-Inclán vivió, nacía el siglo XX, arrancándole una sonrisa grotesca a las tragedias de la vida moderna: «El siglo XX no pudo esperar quince años para la fecha de su advenimiento; nació, gritando, en 1885» (Shattuck 1991: 20). Valle-Inclán lo recordaba con admiración y lo puso en boca de Max Estrella precisamente en el ocaso de sus *Luces de bohemia*³. En esa

² Ramón del Valle-Inclán *¡Aleluya!* en *La pipa de kif* (1919), recogido en Valle-Inclán (1976).

³ Mientras agoniza en plena calle, entre el delirio y la lucidez, Max Estrella exclama: «¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo!» (Valle-Inclán 2010: 172).

fecha no se enterró a un rey, sino a un poeta, Víctor Hugo, y con él, al siglo XIX. Se enterraba con honores de rey al poeta, y de alguna manera, se daba la bienvenida a un nuevo modo de entender el arte.

Y es que en ese tránsito de un siglo a otro, lo popular se fue abriendo camino dentro del arte canónico, lo cual supuso tal vez la renovación más fundamental en el lenguaje estético. En los albores de ese nuevo siglo surgió un enorme interés por espectáculos como el grotesco *Grand Guignol* en Francia o el funambulesco teatro de muñecos en Italia (en especial, el *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca que tanto amó Valle-Inclán⁴). También suscitaron grandes pasiones el teatro de variedades y el género chico, así como los espectáculos circenses o la *Commedia dell'Arte*, que fueron enormemente admirados por la crema de la intelectualidad, como así lo refleja la pintura de la época⁵. Fue precisamente la ingenuidad popular la que no se estancó, como sí le había ocurrido al arte decimonónico. Surgió entonces el concepto de *reteatralización*, que vino a significar la vuelta del teatro a su esencia primitiva, el cual, huyendo de la copia de la vida cotidiana, se sumergiría en el sueño funambulesco de la pantomima, el juego y la farsa⁶.

El arte indudablemente seguía tan vivo como siempre, pero había que ir a buscarlo a la calle. Con el tiempo, esta “noble cultura popular”, valga la paradoja, fue reivindicada desde todas las artes. La musa moderna caminaba con paso firme, con un pie en el teatro callejero y otro en ese nuevo y fascinante arte cuyo lenguaje aún estaba por construirse: el cinematógrafo⁷. Y así, entre estos creadores europeos de la vanguardia que fervientemente defendieron lo popular, desde Picasso hasta Apollinaire, pasando por las máscaras desnudas del maestro Pirandello o las barracas de Lorca, habremos de encontrar también nombres cuya modernidad se proyectará en los créditos de una pantalla de cine: Renoir, Keaton o Tati, entre otros muchos, y por supuesto, Charlie Chaplin, «la encarnación prototípica del Pierrot moderno» (Peral Vega 2008: 119). La vinculación indisoluble de todos ellos con el mundo del teatro, y más específicamente, con el teatro cómico popular y nuestros títeres de cachiporra, abrirá un nuevo capítulo del arte moderno.

El cine cómico de estos años es pieza clave para comprender el paso siguiente: gracias a la contribución de estos primeros autores y a la consecuente renovación del lenguaje a través de la reteatralización, lo popular se hará un hueco dentro de la

⁴ Respecto a sus dos primeros esperpentos, Valle dice así: «este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia» (Velázquez Bringas, en Kunicka 2008: 82).

⁵ Se podrían mencionar una infinidad de artistas que se interesan por lo popular, entre otros, Picasso, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Ensor, Solana, y un largo etcétera. Para mayor profundidad, véase Shattuck (1991) o Clair (2004).

⁶ Término mencionado por Ramón Pérez de Ayala en *Las Máscaras* (1917 y 1919) y previamente utilizado por Georg Fuchs (1909). Sobre este tema, véase Peral (2008).

⁷ Entre la extensa bibliografía que se puede consultar acerca de los orígenes del cine, recomendamos el clásico Bazin (2006), Caparrós Lera (2009) o Ceram (1965).

cultura cinematográfica más afianzada, a pesar de las trabas que le impone la llegada del sonido⁸, y, con el tiempo, lo funambulesco hará uso de la comedia para sabiamente reflejar, bajo el efecto del grotesco, la sombra de la crítica⁹. Los *gritos espasmódicos* de la musa funambulesca, nos lo decía Valle, consiguen *irritar a los viejos retóricos*, por eso las obras ya son algo nuevo, algo irritante, algo más profundo de lo que asoma a primera vista. Lo popular se convierte en un punto de partida para llevar a cabo una pequeña revolución artística, un arma arrojada contra los problemas de la gente de a pie y contra las poéticas más convencionales, que critica por tanto desde el fondo y desde la forma.

Este viraje del cine popular hacia lugares más políticamente incómodos vuelve a ponerse de manifiesto particularmente en los años cuarenta y cincuenta, cuando la poética neorrealista recupera la realidad más descarnada como revulsivo ante los desastres de la guerra mundial europea¹⁰. Por supuesto, Rossellini, De Sica, Visconti y los demás maestros del neorrealismo son recordados por sus grandes dramas, sobre todo en las periferias cronológicas de la guerra, pero no hay que olvidar que el panorama neorrealista era mucho más rico y amplio. El neorrealismo propiamente dicho, el canónico, sirvió, más que otra cosa, «para instaurar una razón estilística general, a partir de la cual surgieron los diferentes realismos, en los que una serie de individualidades empezaron a proponer diferentes concepciones de realidad» (Quintana 1997: 30). Así, al amparo de las innovaciones del nuevo acercamiento crítico a la realidad, y a partir del agotamiento del tema bélico, en los años venideros lo popular impregna la reformulación del melodrama que inaugura *Riso amaro*, (Giuseppe de Sanctis, 1949), el llamado “neorrealismo maravilloso” de *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica, 1951) o el llamado “neorrealismo rosa”, ejemplificado a través de la exitosísima *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), y sus posteriores continuaciones. Es tiempo para la comedia, pero tal vez haya una comedia que no sea solo de evasión, sino que sepa seguir sacándole punta a la realidad *alla maniera* neorrealista:

La pregunta clave del debate fue: ¿puede ser la comicidad un camino para extender las fórmulas realistas al público [...]? Laurence Schifano considera que “a partir de la renovación procedente de las tradiciones populares, como la *commedia dell'arte* o las farsas napolitanas, las comedias fueron la base de la cultura italiana de los años cincuenta

⁸ Para una explicación completa de la evolución del cine en los veinte, y la irrupción del sonido, recurrimos de nuevo a Bazin (2008: 81-100).

⁹ Aquí resulta inevitable aludir de nuevo a Chaplin, que supo defender el cine cómico como arma crítica, superando el puro *slapstick* a través del melodrama, con tierna y descarnada sonrisa. Desde la pobreza de *The Kid* (1921), hasta la tiranía de *El gran dictador* (1940), pasando por los esfuerzos de sus *Tiempos modernos* (1936), no podemos olvidar el cariz políticamente comprometido de su genial filmografía.

¹⁰ Para mayor profundización, entre la extensa bibliografía dedicada al neorrealismo, recomendamos especialmente Quintana (1997).

[...]” (Schifano, 1995, 48). [...] se convirtieron en una pieza indiscutible para el desarrollo industrial (y estilístico) del cine italiano de los cincuenta. (Quintana 1997: 141-142)

Los cómicos italianos (Alberto Sordi, Giulietta Masina, Peppino De Filippo y, sobre todo, el indispensable Totò) sabrán hacer de la lección de cómicos del cine mudo una auténtica revolución. Totò se transforma efectivamente en el maestro de la comedia, un Chaplin napolitano que combina la mejor tradición de la *commedia dell'arte*, el *bozzettismo* del humor gráfico¹¹, el *slapstick* y la desnudez de Pirandello. Totò representa, sin duda, al más paradigmático títere en busca de autor.

Así, nutridos por una nueva forma de entender (y sobre todo de mirar) la realidad, impregnada tanto por la afilada mirada de bisturí del neorrealismo a flor de piel como por la irreverencia funambulesca de la risa que duele, surgen los (no tan) dispares maestros europeos de los años cincuenta, siempre cerca de la realidad, de la tierra, de lo popular. De nuevo, parece que la ingenuidad popular es la que no se estanca, como sí le había ocurrido al drama neorrealista canónico. El primer Bergman y su escandinava *Noche de Circo* (1953), Renoir y los gitanillos de *La Carrose d'Or* (1952), Berlanga y su reivindicación del sainete (*¡Bienvenido Mr. Marshall!*, 1953); y la *strada* melancólica al completo del gran Federico Fellini.

Pronto, como un torrente de revolución popular, surgirá el cine de poesía¹² de nuestro otro protagonista, Pier Paolo Pasolini, quien sigue la estela de estos “realistas populares”, permítaseme el término, pero desde una postura absolutamente personal y genial. Su exordio cinematográfico, a pesar de ser un intelectual indispensable ya en los años cincuenta, se hará esperar, dado que su primer largometraje, *Accatone*, es del año 1961. Y es que Pasolini juega una pieza clave en la mirada al neorrealismo; si se quiere, él es su epílogo, su último gran exponente. La lección del cariz popular de la cinematografía neorrealista la llevará grabada a fuego en su cine, pero su cine es ya otra cosa, donde lo irracional del mundo popular se entremezcla con el sentido de la mirada neorrealista, y *Che cosa sono le nuvole* es un curioso ejemplo de esa simbiosis. Decía Pasolini en su célebre texto sobre el cine de poesía lo siguiente: «*Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico*: e questo spiega la profonda qualità onírica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale» (Pasolini 1972: 169). Así, Pasolini se desmarca de las fronteras de lo visible-realista, irrumpe lo irracional como materia para acercarse a los sueños, o tal vez a las nubes. «We are such stuff as dreams are made of», que diría Shakespeare (véase *The Tempest*. Act 4, *scene* 1, 148-158). Por ahí se afianzan nuestros caminos funambulescos.

¹¹ Fundamental la relación entre el cine de esta época y la revista de humor gráfico *Marc Aurelio*, que contó entre sus filas a creadores de la talla de Mario Camerini, Furio Scarpelli, Cesare Zavattini o un jovencísimo Fellini.

¹² «Il “cinema di poesia”» en Pasolini (1972).

2. SHAKESPEARE, ÚNICO MAESTRO

Nos proponemos el análisis en paralelo de dos obras en las que sus autores, Valle-Inclán y Pasolini, dialogan contracanónicamente con el rey del canon, William Shakespeare. Ambas presentan dos versiones funambulescas de su clásico *Othello*: la trágica historia de una supuesta adúltera y un marido celoso convertida en carne de cañón para fantoques grotescos¹³. La sombra de Shakespeare, alargada y centrípeta, refugia a dos personajes tan fundamentales y polémicos como son Valle y Pasolini, que a su vez recogen la historia de Otelo y le dan la vuelta, en sentido puramente carnavalesco. Un juego metateatral que construyen dos defensores de lo popular, caminando, por el filo del acróbata, de la mano de lo renovador.

DON FRIOLERA: ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... ¡No me tiembla a mí la mano! Hecha justicia me presento a mi Coronel: «Mi Coronel, ¿Cómo se lava la honra?». Ya sé su respuesta. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡Listos! En el honor no puede haber nubes. [...] ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros! ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre! (Valle-Inclán 2006: 155)

En *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán hace de su *Otelo* un esperpéntico guardia civil (léase el simbolismo del tricornio) en plena España pacata y caciquista. Su historia es representada en un teatro de títeres al que asisten dos intelectuales (Don Manolito y Don Estrafalario) que reflexionan sobre la posteridad y sus vanaglorias tras presenciar el bululú. Por su parte, sobre la escena de un paupérrimo teatrillo, Pasolini nos muestra en *Che cosa sono le nuvole* (1967) a unos títeres vivientes interpretando la tragedia del moro de Venecia. Vemos, entre otros, a Totò como Yago, pintada la cara de lorquiano y envidioso verde, a Ninetto Davoli como Otello, y a Laura Betti como una infantilizada Desdémona. Bajo la batuta de un demiurgo, estos títeres vivientes juegan cada uno su parte, aunque el desenlace de la tragedia no pueda ser más cómicamente rebelde.

La respuesta del público que observa será, lo veremos en ambos casos, profundamente inesperada, los espectadores reaccionarán ante el destino de esa vieja moral de los celos y la honra rompiendo la cuarta pared y cambiando para siempre el destino de sus fantoques. Fin del juego... o inicio de otro distinto, el público entra en la ficción y gana la partida. Aunque sea por la fuerza de la

¹³ Más que en la cuestión del adulterio, la tragedia de Shakespeare se centra en la fuerza de las apariencias, en el poder de convicción que pueden tener, llegando a generar, justamente, una falsa visión del mundo y de los hechos. La tragedia de Otelo es, precisamente, la del títere que sigue todos los mandatos de su yo social, de su falsa realidad, llegando incluso a destruir su otro yo, el individual, en el que residen tanto su libertad como sus sentimientos. No nos parece casual la elección de esta fuente textual dentro del repertorio shakespeariano, pues la “metafalsedad” de lo real que la obra contiene se refuerza a través de la “metafalsedad” que impone la puesta en abismo del teatro.

casualidad, las farándulas esperpénticas de Valle se reflejan grotescamente en los títeres de cachiporra que Pasolini prácticamente *pinta* en su cortometraje *Che cosa sono le nuvole* (1967). *Otello* es el lienzo en blanco que uno y otro distorsionan a su gusto, en busca de un diálogo con la moral impuesta a través del lenguaje purificado que impone la cultura popular. Pasolini recoge el testigo de grandes maestros de la modernidad (como lo es, en su contexto, Valle-Inclán), y hará de ello algo poderosamente distinto, algo “empíricamente herético”. Así, estos dos teatros de marionetas se nos quedarán pequeños, pues se dejarán impregnar por la vida de la calle... o al revés, tal vez nosotros acabemos entrando en el escenario, dejándonos conquistar por los gritos funambulescos de la musa.

Valle-Inclán nunca escondió su desprecio hacia el teatro convencional de su tiempo. Bien conocidas son sus saetas deslenguadas contra doña María Guerrero o sus célebres declaraciones a su compadre Rivas Cherif acerca de las posibilidades de renovación del teatro español: «Ya se podían hacer cosas, ya, pero hay que empezar por fusilar a los Quintero...» (*La Pluma*, enero de 1923). Por contra, tampoco escondió Valle su profundo amor por el bardo inmortal, demostrando que si tenía un maestro, este era incuestionablemente William Shakespeare. Como afirma Trouillhet, los dos pilares de su teatro son, precisamente «el magisterio de Shakespeare y su firme apuesta por un “teatro en libertad” [...]. Sus confesiones apasionadas de admiración dejan entrever un verdadero interés por empaparse de las enseñanzas de su maestro» (Trouillhet, 2004). No extraña, entonces, una afirmación tan tajante como la siguiente:

Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de *Hamlet* demuestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de Hamlet y El Rey Lear, la exaltación grotesca de Falstaff y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir la exaltación de la propia personalidad... (Valle-Inclán, en Joaquín y Javier del Valle-Inclán 1994: 96)

Pero nos queda la duda: ¿Por qué *Otelo*? ¿Por qué, de entre todos los héroes de Shakespeare, tanto Pasolini como Valle van a fijarse en el moro de Venecia y, sin ningún ápice de remordimiento, lo convierten en fante de feria? Tal vez porque la tragedia de Otelo se nos hace especialmente arcaica, como la de Lear (otro Valle, el Don Juan Manuel de Montenegro de las *Comedias Bárbaras*¹⁴). Le comprendemos menos que a Hamlet o a Próspero, incluso menos que a Macbeth, nos atrevemos a dilucidar. Otelo se erige hijo de su deber y de su moral, y pasa de engañado a asesino por la fuerza de un bulo, entre la debilidad de su amor por Desdémona y la obligación de cumplir con su honra. No podemos olvidar que Otelo era militar, general del ejército del Dux de Venecia, y Valle lo sabe muy bien. A través de Friolera, ese

¹⁴ *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923), tríptico valleiclaniano de las *Comedias Bárbaras*, tragedia rural y caciquil, donde se siente la sombra constante de *King Lear*.

esperpento de Otelo que lleva con dudosa galanía la presunta cornamenta, se está riendo de todo el estamento militar de su tiempo. Un Martes (plural de Marte, dios de la guerra), pero de Carnaval, es decir, *de mascarada*. El título podría intercambiarse, pues, por «militares de carnaval» o «carnaval de militares» (Rubio 2006: 15). Tres guerras, tres esperpentos: *La hija del capitán* y los pronunciamientos de Primo; *Las galas del difunto* y la Guerra de Cuba (celebérrima causa del 98); y *Los cuernos de don Friolera* y el desastre del Rif.

Asistimos por tanto al desarrollo de la historia de don Friolera conscientes de que este Otelo es un puro títere, dominado por su posición ridícula en la benemérita, y afectado por la indiferencia de su titiritero. Luego, en un repunte del clímax, cuando Friolera va a matar a Loreta, nuestra Desdémona particular, Valle nos congela la risa, y Manolita, la hija de los dos, muere por la injusticia de un mundo sin sentido. Como acertadamente observa Casaldueiro, «al descender a la realidad, la capta en su significado y lo hace tan profunda y totalmente que nada —ni situaciones, ni personajes— adquiere un aire simbólico» (Casaldueiro 1968: 694). También con títeres se puede escribir realismo descarnado. Valle acaba su esperpento con una nota trágica, esta vez sin risa. Con ella denuncia con gritos espasmódicos el absurdo que reside detrás de la venganza, particularmente afilada contra el Ejército y su falsa y enmascarada virilidad:

El sacrificio de la hija extiende la insensatez del crimen a todos. El mismo padre exclama: “¡Asesinos!” La sangre inútilmente derramada y estúpidamente le da al esperpento el chillido más estridente y más grotesco. Con gran acierto no se alude al desastre de Anual, ni a las juntas de defensa, ni al proceso por responsabilidad, ni a nada de aquello que un historiador tendrá que indagar como causas lejanas o próximas del alzamiento. Ni el asesinato del argumento es importante; se mata por celos, crimen de verano y además una equivocación [...]. Todo sórdido, repugnantemente cómico. (Casaldueiro 1968: 693)

Por su parte, Pasolini siente un amor parecido al de Valle por Shakespeare, también producto de una carencia afectiva hacia el teatro de su tiempo, y también, de algún modo, a la ausencia de referentes, exceptuando, claro está, a Roberto Longhi como maestro de las bellas artes y Antonio Gramsci como maestro del arte del bello vivir¹⁵. Si bien Pasolini se atrevió con los textos más influyentes de la Humanidad, desde la mismísima *Biblia* hasta el *Decameron*, pasando por las *Mil y una Noches* o las tragedias de *Edipo Rey* y *Medea*; la elección de Shakespeare resulta especialmente acertada en el contexto de esta obra incluida en la llamada trilogía de la ligereza (*Uccellacci e Uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967) y nuestra *Che cosa sono le nuvole*). En *La religione del mio tempo* (1961),

¹⁵ *Le cenere di Gramsci*, el más famoso libro de poesía de Pasolini está dedicado a la memoria heroica de Antonio Gramsci; la huella de Roberto Longhi tampoco es difícil de trazar en su obra, se puede acudir a una bella semblanza recogida en *Descrizioni di descrizioni*.

Pasolini ya se refería al inglés como un insustituible maestro, pero es en «Poema per un verso di Shakespeare» donde está grabado el preludio a nuestra cinta¹⁶. El friulano hace del bardo inmortal y del mundo barroco su punto de partida, haciéndose profeta de la voz popular que vive entre las nubes y la ficción:

Come un profeta del Seicento
 un'alternativa di libidine
 e di santità, di servilismo
 e di rifiuto radicale! Il Barocco
 ridiscende a daré irrealità agli uomini:
 e la sola realtà è la solitudine. » [...]
 Finito un ciclo di rapporti ideali, una storia,
 è cosí che sempre si difunde un'anima:
 facundo gloria della proprio sconfitta. (Pasolini 1964: 113-114)

La historia se defiende, efectivamente, de este modo: vence la desesperada vitalidad del Barroco popular de Shakespeare, ante las limitaciones físicas que impone el realismo, y por ende, la realidad. Esta nueva *strada* del cine pasoliniano, que deja atrás los *poveri cristi* de sus primeras producciones¹⁷, se sirve del referente de Shakespeare para generar un cine bufo y grotesco lleno de contaminación pictórica que camina entre la ideología y el sueño, entre la musa comprometida y la musa funambulesca, entre la tierra... y las nubes. La intención del Pasolini de la ligereza era abrir al público popular su cine, alejarse del falso intelectualismo y hablar directamente a la gente.

En este caso se buscaba precisamente una familiaridad entre espectador y títeres que permitiera que, una vez comenzada la obra, el destino de Otelo no estuviera tan firmemente escrito. ¿Por qué? Se ha dejado caer previamente. En el relato de Pasolini, Desdémona se salva, y Otelo y Yago acaban en la basura por la actuación del público, que, haciendo gala de un juicio limpio y desvinculado de la vieja moral, entra en la escena e impide la muerte de la falsa adúltera¹⁸. Parece que la «tragedia» de los títeres de Valle y las marionetas filósofas de Pasolini no deja de ser la misma,

¹⁶ Incluido en *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*.

¹⁷ Nos referimos a los protagonistas que pueblan sus primeros filmes, todos ellos trágicos y mesiánicos jóvenes, desde el inaugural *Accattone* (1961), hasta el extra de *La ricotta* (1963), pasando por Ettore, el hijo de *Mamma Roma* (1962), o el mis mismo Jesucristo en *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Extraigo el término de De Benedictis (2010).

¹⁸ No queda lejos, tampoco, la escena del *Quijote* con Maese Pedro, en que el Caballero de la Triste Figura, incapaz de distinguir la línea de la ficción, acaba atacando a los títeres del retablo para evitar la injusticia ejercida por el señor don Gaiferos ante su esposa Melisendra. En una iluminadora observación previa, don Quijote expresa su inseguridad ante la verdad en el arte: «—Niño, niño —dijo con voz alta a esta sazón don Quijote—, seguid vuestra historia en línea recta y no os metáis en las curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas» (Capítulo XXVI).

la de denunciar el inmovilismo y el servilismo ante la cultura y la moral oficial. Se trata por tanto, de una cuestión eminentemente política, en busca de una auténtica revolución popular.

Tal vez por eso escogiera Pasolini como intérpretes a actores enormemente conocidos por el público medio: el ya mencionado Totò, junto con el popular dúo Franco Franchi y Ciccio Ingrassia, y como rúbrica final, Domenico Modugno, el celeberrimo autor de la canción *Volare*, tan popular por aquellos tiempos. Modugno, además de engalanar la narración de música tradicional napolitana, se convirtió en un personaje clave de la narración, el Immondezzaro (el basurero que acabará llevando a los títeres a su fin, encarnando a un melódico ángel de la muerte): «L'immondezzaro-Modugno, cioè, al di là delle parole dolci della sua canzone, è la Morte» (Bazzocchi 2007: 85).

Detrás de las melodías napolitanas y los fantoches grotescos estaba la sombra del Immondezzaro y el destino injusto de Manolita. Tanto Pasolini como Valle terminan sus bululúes con la *straziante* y dolorosa huella de la muerte. Ya se sabía que esto del esperpento era cosa muy seria. Sigamos adelante.

3. MUSOS Y POÉTICAS FUNAMBULESCAS

En este pequeño universo que es el teatro de títeres, nuestros musos funambulescos hacen de las suyas. Los fantoches protagonizan esta revisión satírica del mito shakespeariano paradigma del bulo y del chismorreo, jugando (o jugándose) con festiva melancolía un destino aparentemente escrito, sujetos como están por hilos que controla un titiritero, que dicta sus movimientos y erradica toda posible libertad. Como dice Franca Angelini, la pareja Totò-Ninetto Davoli son dos máscaras, dos marionetas, dos ángeles «forme vaganti, in continue metamorfosi, forme che appaiono e scompaiono e che mettono in relazione cielo e terra» (Angelini 2000: 98).

De este modo, el títere, el muso funambulesco, es símbolo de deshumanización, y a la vez, paradójicamente, encarna al individuo corriente, alienado y dominado por la moral esclava de su sociedad. De hecho, coincidimos con Ferrero en asumir que Pasolini ha sabido oponer al poder represivo de las clases hegemónicas la materialidad, la realidad corpórea de las clases sometidas, la fisicidad del pueblo, representado literalmente a través del cuerpo, la desnudez y el sexo (Ferrero 1977). El títere, el cuerpo vacío, acaba siendo la mejor representación corpórea del individuo esclavo de su sociedad. En su más célebre obra teatral, *Affabulazione*, Pasolini puso en boca de Sócrates que «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata» (Pasolini 2010: 236). Tal vez los lazos que atan a los títeres nos hagan recordar el control que los poderosos ejercen sobre nuestros destinos. El impulso creativo del italiano era elaborar formas que estimularan la interrogación y que, al mismo tiempo, evitaran la sedimentación de ideas a la que tienden las posiciones ideológicas rígidas (Ward 1994: 140). Los títeres y su cercanía con la

gente hacían posible generar toda una poética funambulesca sobre los límites de nuestra libertad.

Valle no se queda lejos de la lectura de Pasolini, su texto construye con mecanismo complejo e inusitada sencillez una poética sobre el arte nuevo que reinterpreta su estética del esperpento y, de paso, le da un carnavalesco repaso a la cultura oficial.

Los cuernos de don Friolera es uno de los artefactos literarios de nuestro teatro contemporáneo donde mejor ha plasmado su autor uno de los más incitantes problemas que todo escritor actual se plantea: la construcción de un texto que, a su vez, contenga en sí mismo la justificación, el porqué de su existencia. (Rubio 2006: 38)

Volvamos, por tanto, a ese prólogo donde parlamentan don Manolito y don Estrafalario, un pintor bohemio y un cura arrepentido. Así nos lo presenta: «El viejo rasurado, expresión mínima y dulce de lego franciscano, es DON MANOLITO EL PINTOR. Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo hereje que ahorcó los hábitos en Oñate. -La malicia ha dejado en olvido su nombre para decirle DON ESTRAFALARIO» (Valle-Inclán 2006: 121).

Nuestros dos intelectuales hablan de la emoción del arte popular, el arte de un cuadro con un Satán que se ríe de un pecador suicida, cuya belleza reside en conseguir salirse de la tragedia, a través del distanciamiento, y que semejante imagen produzca risa. A partir de ese cuadro, y al ser interrumpidos por el inicio del bululú, nuestros personajes se replantean el sentido del arte, gracias a los fantechos del Compadre Fidel (el titiritero) que, también, y de manera tan sorprendente, consiguen reírse de las más dolorosas tragedias. ¿No era eso el esperpento?

Hay sin embargo una relación implícita entre pintura y retablo: En aquella un Diablo se reía de la situación trágica del pecador a punto de ahorcarse. [...] El Compadre Fidel, más distanciado de sus fantechos que el Diablo del pecador [...] no sólo puede divertirse a costa de Don Friolera, sino que tiene la capacidad dramática de ser él quien crea la situación dramática con la cual se divierte. (Cardona 1968: 638)

Precisamente con respecto al compadre Fidel, dice Don Estrafalario que él representa de algún modo al Yago que está ausente de la historia de don Friolera, el titiritero es quien envía la carta anónima que enfurece al pobre don Friolera y le obliga a ejercer su hombría, el titiritero es quien controla la moral imperante y la obligada venganza, el titiritero, piensa don Estrafalario, es una versión distanciada y grotesca del Yago shakespeareano.

DON ESTRAFALARIO: El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de

considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica. (Valle-Inclán 2006: 130)

Yago se ha desintegrado de la acción y ha pasado a ser un fantasma o un dios. Como bien demuestra Rubio, «el compadre Fidel habla a los muñecos y habla también por los muñecos. Es como un puente entre los diversos niveles de la ficción. Su presencia potencia grandemente la teatralidad, con lo que ésta implica de relativización por la multiplicación de los puntos de vista. Realidad e ilusión no son categorías fijas» (Rubio 2006: 41).

Así, parece que el teatro nos dice más de lo esperado sobre la vida real. No nos extraña, *All the world's a stage...* el mundo es un gran teatro calderoniano donde cada uno representa su papel. No podemos olvidar, por ejemplo, la complicidad que Totò demuestra con la cámara, en un juego metateatral de lo más complejo. Massai recuerda que Stephen Greenblatt identificó a Yago como el principio de narratividad en sí mismo (Greenblatt 1980: 236). Esto acercaría al antagonista de nuestra historia con un narrador, con un demiurgo que controla y dirige el juego a su antojo, con gran pesar para el devenir de los héroes. Como el Puck de *A midsummer night's dream* o el bufón de *King Lear*, tenemos la sensación constante de que el personaje de Totò sabe más que el resto de fanticos: ejerce de maestro de ceremonias a medio camino entre su papel de Yago y su conciencia extradiegética de lo que “debe ocurrir”... tal vez es otra suerte de compadre Fidel.

Recuerda Bazzocchi que en el guion de *Che cosa sono le nuvole* hay un diálogo donde Otelo y Yago hablan de lo que está “fuera” del escenario, de los ruidos que ocurren más allá del teatro. El experimentado Yago le enseña al recién “fabricado” Otelo, en una relación *puer-senex* heredada de *Uccellacci e uccellini*, con claras reminiscencias también al *Pinocchio* de Carlo Collodi. El envidioso Yago le enseña lo que puede esperar no del mundo, sino de “su mundo”, que encuentra los límites en la propia escena. Todo eso, por supuesto, cambiará con el desarrollo del relato, cuando el público entre dentro del juego y se abra el significado a otras fronteras:

Otello e Jago si scambiano altre battute che riguardano i rumori che provengono dal mondo esterno, fuori dallo stanzino dove lavora il burattinaio. Le risposte di Jago creano subito una separazione, elementare, tra il mondo della finzione teatrale, dove vivono i burattini, e il mondo esterno, cioè il mondo reale. [...] Nel giro di due scene Otello ha imparato [...] le norme fondamentali dell'esistenza: che cos'è il vivere (esserci) e che cos'è il morire (non esserci più). [...] Pasolini ha instaurato un rapporto tra due realtà opposte, una esterna e una interna al teatro. Entrare nel mondo significa nascere, uscirvi, cioè entrare nell' "altro" mondo (il mondo "reale"), significa morire. (Bazzocchi 2007: 83-85)

Así, Pasolini reporta un matiz con el que Valle acaba también estando de acuerdo, entrar en el mundo del teatro es nacer, y salir de él (léase, a la “verdad”), es morir. Todos los hombres de ese gran teatro del mundo son *players*, actores o jugadores que hacen su papel, dominados por los hilos invisibles de su sociedad... al menos, hasta que se rompa la cuarta pared.

4. *C'EST LE REGARDEUR QUI FAIT LE TABLEAU*

Partimos de dos textos densamente nutridos de elementos pictóricos. Ya se ha mencionado que la conversación entre Don Manolito y Don Estrafalarío comienza a partir de un cuadro, una pintura con la emoción de Goya o El Greco. Pero es aquí Pasolini quien se revela como un autor esencialmente pictórico, y hay que añadir la pintura al mejunje entre teatro y vida que construye en *Che cosa sono le nuvole*. Pasolini rechaza el modelo mimético en favor de una compleja técnica literaria que nutre la realidad de textos a través de la *contaminatio* (Jewell 1992: 24), dialogando con el Barroco a través de homenajes a Caravaggio, a Van Eyck, y sobre todo a Velázquez.

Superación del neorrealismo hacia una mixtificación acertada para un artefacto tan complejo y tan sencillo al mismo tiempo.

Il film è in realtà uno spettacolo teatrale [...]. Teatro dentro al cinema, cioè due codici espressivi che Pasolini conosce bene. In più a tutto questo si sovrappone la pittura, cioè un terzo codice visivo che rimanda alle leggi della rappresentazione. [...] Tutto fa pensare a un livello nascosto del racconto, a un'allegoria che aspetta di essere decifrata. E forse sono proprio i quadri di Velázquez a fornire una traccia. (Bazzocchi 2007: 87-88)

La referencia a Velázquez es explícita desde los títulos de crédito, pues el cartel que anuncia el estreno de la comedia de títeres está decorado por una recreación de *Las Meninas*. No parece casual que la obra de Pasolini saliera justo un año después de la publicación de *Las palabras y las cosas* de Foucault (1966), como recuerda Bazzocchi, al cual Pasolini parece hacerle un guiño a través del juego de *mise en abyme* que construye a continuación. La cinta nos muestra una descarada rotura de la convención teatral, una comedia bufa y funambulesca que juega, nunca mejor dicho, con el artefacto mismo de la representación. Las figuras dominadas y esclavas de los títeres parece que nos contarán otra vez la historia del moro de Venecia, pero es el pueblo, el espectador, el que lo impide. La victoria de Yago queda inconclusa, porque el espectador se ha colado en la narración y ya nada podrá ser igual. Como apunta Bazzocchi, la presencia del doble texto Velázquez-Foucault es indudable: «Pasolini è certamente attratto da questo affascinante discorso sul rapporto tra realtà e finzione, e dalla figura di un artista che, a metà del Seicento, riesce a mettere in crisi i rapporti tra ciò che è visibile e ciò che è rappresentabile» (Bazzocchi 2007: 90).

Así, se trata de la observación de esa fina línea que separa lo visible de lo representable, lo que está de lo que no está pero sabemos que existe, tan esencial para la comprensión definitiva del mundo. Ahí, Foucault desvela la presencia invisible pero inevitable del que mira, del *voyeur*, del que escucha *come si sparse il suono*, del que cierra ese círculo invisible que es una obra. Foucault nos hace ver, además, que el espectador comparte posición con los retratados, que son, valga la iconoclasta paradoja, los soberanos. Por mágica (o carnalesca) revolución, nos ponemos la corona de rey en ese invisible momento de la creación velazqueña: «La

posizione dei sovrani è la stessa che occupiamo noi in quanto osservatori, esterni al quadro ma in un certo senso tirati dentro [...]. Realtà e finzione si scambiano di continuo le parti, ciò che è fuori si ritrova anche dentro, senza soluzione di continuità» (Bazzocchi 2007: 90). *All the world's a stage*, la frontera que separa los puestos del triángulo conformado entre espectador, pintor y soberano se hacen más difusos que nunca:

El lugar donde destaca el rey con su esposa es también el del artista y el espectador: en el fondo del espejo podrían aparecer –deberían aparecer– el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega. (Foucault 2010: 32)

Todos somos soberanos de la obra: los que la pintan, los que la observan y los que la cuestionan. Desde el enano que divierte a la Infanta Margarita hasta Don Estrafalario, pasando por Pasolini, que también dialoga con Velázquez. La tragedia se disfraza de risa y la ficción supera los límites del teatro tradicional para hacernos cómplices, *players*. Un ejercicio de muñecas rusas que recuerda a la frase de Duchamp, *c'est le regardeur qui fait le tableau*. También los mirones estamos dentro.

5. CONTRA LA MORAL CALDERONIANA

«¡Aquí todo es bufo! – ¡Bufo y trágico! – ¡Pobre España! Dolora de Campoamor», dice Valle en *Viva mi dueño*¹⁹. Friolera es, lo hemos dicho, otro muñeco, pero también cualquier pobre individuo manipulado por los hilos de la sociedad. Su tragedia no es implícita a su carácter, sino inducida: su Yago particular es el yugo de la vieja y pacata moral española. Valle clama que tiremos a Calderón «al caldero»²⁰, y que nos acojamos al vitalismo popular de Shakespeare:

Valle-Inclán insiste en [...] que España carece de una verdadera tradición trágica por su dependencia a los dramas de honor, que confinan la tragedia al cerrado y absurdo código

¹⁹ *Viva mi dueño* constituye la segunda parte de la trilogía narrativa *El ruedo ibérico*, en la que Valle-Inclán aborda la agitada situación española en los meses de febrero a agosto de 1868, con una grotesca reina Isabel II sometida a las presiones políticas y a sus escarceos amorosos.

²⁰ Esta fue una célebre declaración de Valle-Inclán en relación a Calderón que tiene más que ver con la vieja moral absolutista que con los talentos del dramaturgo barroco, al cual, a pesar de todo, admiraba. Lo mismo podría decirse de Pasolini, que escribió su *Calderón* en 1973 en honor a *La vida es sueño*, aunque con los sueños puestos en los milicianos republicanos de la Guerra Civil.

del honor español. La tragedia de Shakespeare es más universal pues no se rige por códigos nacionales sino que se genera por el desencadenamiento natural de las pasiones humanas, a través de tensiones afectivas: amor, odio, celos, envidia, odio, ambición... [...] «¡En el teatro tiene que hacerlo todo la República! Calderón, Lope y Tirso, nuestros clásicos, respondieron a las necesidades de una época y un Estado, época católica y Estado monárquico». (*Heraldo de Madrid*, 16 de mayo de 1932, en Dougherty 1982: 234)

Así, Valle incitaba a una revolución teatral desde lo popular, que abandonase los códigos caducos, que los tirase a la basura “*alla Pasolini*”. Ya sabemos que el friulano acaba tirando a los títeres a la basura, dándoselos al Immondezzaro para que ellos, por fin, descubran qué son las nubes²¹, pero queda hablar del epílogo de Valle, que no se queda corto en su radical revisión de la cultura y la moral oficial.

Una vez termina la historia de Friolera, fin del bululú y vuelta a la feria. Epílogo. Nos volvemos a encontrar con Don Manolito y Don Estrafalarío, pero esta vez están entre rejas junto a unos anarquistas. Claro, por culpa de sus palabras han sido apresados. Y es que ya se sabe dónde se acaba cuando se dice la verdad. Y si no que se lo pregunten al mismo Valle, que justo antes de publicar *Martes de Carnaval* declararía lo siguiente:

Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra las dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable. Sin embargo, a pesar de los fríos reinantes, no retrasaré la salida, porque considero que es un momento apropiado. Ya que los jóvenes callan, es cuestión de que lo hagan los viejos por ellos. (Valle-Inclán, 1943: 73)

Nuestros dos intelectuales miran la llegada del ciego cantando un romance que honra la figura de un tal Friolera, que consiguió vengar la cornamenta. Tergiversada e inflada, la tragedia de nuestro Otelo particular es ya parte de la historia oficial. Tal vez por eso considere don Estrafalarío funesta la invención de la imprenta, «porque habría venido a matar la espontaneidad artística» (Rubio: 2006: 21). A través del uso de ese teatro de títeres, Valle contrapone el arte vivo y espontáneo de la calle con la poesía oficial, mentirosa y vetusta, que simboliza el romance de ciego del epílogo, esa literatura estática que mata toda posibilidad de apertura, libertad y cambio. Friolera acaba condecorado, mientras que los mirones, los espectadores despiertos, terminan encerrados. Un mundo al revés muy pertinente que un demolidor Valle remata diciendo:

²¹ Aquí hay una lectura filosófica compleja que convendría descifrar y que tiene que ver con el hecho de morir dentro del teatro para vivir (tras un renacimiento) fuera de él. Ya se han apuntado algunos detalles, pero para mayor, profundización, acúdase a Bazzocchi (2007).

DON ESTRAFALARIO: Don Manolito, gástese usted una perra y compre el romance del ciego.

DON MANOLITO: ¿Para qué?

DON ESTRAFALARIO: ¡Infeliz, para quemarlo! (Valle-Inclán 2006: 203)

Como en el donoso escrutinio del *Quijote*, otra vez Cervantes, otra vez el Barroco, Don Estrafalario es partidario de la hoguera. Ante la posibilidad de comprarle al ciego el romance de galas de don Friolera, solo queda quemar para empezar de nuevo. Claro, como el cubo de la basura al que van a parar los *burattini* pasolinianos, desechados por la vejez de sus moralidades, ante un público que ya no quiere ser adoctrinado. De nuevo, el público entra en el juego de títeres y gana la partida, una partida que no deja de ser su propia humanidad.

6. ¿QUÉ SON LAS NUBES?

Decía Foucault que para comprender de verdad la verdad, la imagen debe salir del cuadro (Foucault 2010: 25). Salir del cuadro, romper la frontera y quemar las viejas líneas divisorias. Igual que salen Totò y Ninetto del teatro, salió un día Alonso Quijano, y con ellos como referentes fundamentales de una vida irreal que es más real que la vida, de una verdad que es más verdadera porque viaja más allá de los confines del arte viejo, tal vez un nuevo mundo sea posible. Por eso, dice Bazzocchi, que, como Friolera, Ninetto y Totò no deben morir, sino renacer:

Ninetto e Totò non devono morire. Otello e Jago sì, ma solo in quanto burattini (cioè forme eterne dell'amore ingannato e del tradimento, della gelosia e dell'invidia). Ninetto e Totò rappresentano invece per Pasolini la possibilità di apertura di un nuovo ciclo umano. ([...] Come don Chisciotte, anche i burattini sembrano contagiati dalla magia della similitudine). [...] La verità significa una nuova scoperta della realtà. (Bazzocchi 2007: 105).

Porque aquello que de verdad debe morir es la historia oficial, es la moral calderoniana la que no nos deja mirarnos al espejo de las *Meninas* sin que el reflejo sea grotesco. Así lo dijo Don Estrafalario, en frase lapidaria, Don Quijote no ha servido de nada. Los mismos errores y las mismas glorias. «¡Solo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!».

Un carnaval de realismo lúdico preñado de pura vida. La musa funambulesca ha hecho de las suyas y así, como si de un juego se tratase, la escena teatral se ha vuelto un espejo. O tal vez, al final de la función, todo fuera tan solo una broma shakespeariana:

Le opere e gli atti che il Realismo vi lascia
gli sopravvivono. Tale è la sua forza...
Ma voglia il cielo que questo mio non sia
che un amaro sherzo shakespeariano... (Pasolini 1961: 145)

Los títeres irritan a los viejos retóricos y saltan luciendo la pierna, son los musos modernos porque representan la posibilidad de apertura de un nuevo ciclo humano. Tal vez se cumpla esa bella profecía de Pasolini, y los hombres del futuro acaben siendo los hombres del sueño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELINI, Franca (2000): *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni.
- BAZIN, André (2008): *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2007): *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori.
- CAPARRÓSLERA, José María (2009): *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp.
- CARDONA, Rodolfo (1968): «Los cuernos de don Friolera: estructura y sentido», en Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York, Las Américas, págs.. 636-671.
- CASALDUERO, Joaquín (1968): «Sentido y Forma de *Martes de Carnaval*», en Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York, Las Américas.
- CERAM, C. W. [seudónimo de Kurt Wilhelm Marek] (1965): *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino.
- CLAIR, Jean (ed.) (2004): *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada / Gallimard.
- DE BENEDICTIS, Maurizio (2010): *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano.
- DOUGHERTY, Dru (1982): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- DURÁN, Manuel (1966): «Los cuernos de don Friolera y la estética de Valle-Inclán», *Ínsula* XXI, julio-agosto, pp. 5-28.
- FERRERO, Adelio (1977): *Il cinema di P. P. Pasolini*, Padova, Marsilio.
- FOUCAULT, Michel (2010): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- FUCHS, Georg (1909): *Die Revolution des Theaters: Erlebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München, bei Georg Müller.
- GREENBLATT, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, Chicago University Press.
- JEWELL, Keala (1992): *The Poiesis of History. Experimenting with Genre in Postwar Italy*, New York, Cornell University Press.
- MADRID, FRANCISCO (1943): *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.
- MASSAI, Sonia (2005): «Subjection and redemption in Pasolini's *Othello*», en Sonia Massai (ed.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, Bodmin, Routledge.

- PASOLINI, Pier Paolo (1961): *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1964): *Poesia in forma de rosa*, Milano, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972): *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1996): *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (2009): *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor.
- PASOLINI, Pier Paolo (2010): *Calderón – Affabulazione – Pilade*, Milano, Garzanti.
- PERAL VEGA, Emilio (2008): *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1917): *Las máscaras. Esayos de crítica teatral, vol. 1*, Madrid, Imprenta clásica española.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919): *Las máscaras. Esayos de crítica teatral, vol. 2*, Madrid, Saturnino Calleja.
- QUINTANA, Ángel (1997): *El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006): «Prólogo», en Ramón del Valle-Inclán, *Martes d Carnaval*, Madrid, Espas-Calpe, págs. 9-78.
- SHAKESPEARE, William (2012): *Othello*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHAKESPEARE, William (2012): *The Tempest*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHATTUCK, Roger (1991): *La Época de los Banquetes. Orígenes de la Vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor.
- TROUILLHET, Juan (2007): «Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare», *Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclinianos e Históricos* 15/diciembre, págs. 42-51.
- TROUILLHET, Juan (2004): «Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Valle-Inclán*, [http://elpasajero.com/trouillhet2.html]
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2006): *Martes de Carnaval*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1976 [1930]): *Claves líricas*, Madrid, Espasa Calpe. [Incluye *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño. El pasajero y La pipa de kif*]
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2000): *Viva mi dueño. El ruedo ibérico II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- WARD, David (1994): «The Dialogical Text: Pier Paolo Pasolini's Film Theory», en Patrik Rumble / Bart Testa (eds.), *Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto, University of Toronto Press.
- ZAHAREAS, Anthony N (1997): «Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora», en *Hispanística* xx, 15, número dedicado a *Le Spectacle au XXème siècle*.
- ZAHAREAS, Anthony N (1968): «Friolera: el héroe visto con la perspectiva de la otra ribera», en Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas.