

La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela

Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)

Carlotta Paratore
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Jardiel Poncela devoted a part of his literary activity to write stage directions, a fundamental component of his theatre. Stage directions are endowed with such peculiar characteristics that they often became decisive elements in the interpretation of the author's play writing. Although critics have occasionally highlighted this feature, specific studies have been lacking, which is the scope of this article. We will analyse some examples from five plays, and we will highlight some rhetorical, linguistic, stylistic mechanisms with which Jardiel Poncela seems to make his presence felt by writing detailed stage directions.

Keywords Jardiel Poncela. Spanish theatre. Spanish literature of the 20th century. Stage directions. Dramatic writing.

Índice 1 Introducción. – 2 Análisis de las acotaciones. –2.1 *Una noche de primavera sin sueño*. – 2.2 *Margarita, Armando y su padre*. – 2.3 *Un adulterio decente*. – 2.4 *Las cinco advertencias de Satanás*. – 2.5 *Eloísa está debajo de un almendro*. – 3 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2020-04-21
Accepted 2021-04-22
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paratore, C. (2021). "La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela. Un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor (1927-40)". *Rassegna iberistica*, 44(115), 57-74.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/004

1 Introducción

En cuanto a la «estructura textual del drama», y a modo de premisa indispensable, tomamos como punto de partida las reflexiones de García Barrientos (2012, 50-1); el estudioso nos recuerda que la «instancia mediadora» que caracteriza la narración en el drama se convierte en una presentación inmediata de lo narrado, lo que afecta a la estructura misma del texto teatral que se basa en dos subtextos principales y bien diferenciados: diálogo y acotación. La «inmediatez enunciativa» del texto complementario representado por las acotaciones se expresaría mediante un «lenguaje necesariamente ‘impersonal’» y, en general, ambos subtextos destacarían por «el carácter ‘objetivo’ de la enunciación». Siguiendo esta línea argumental, García Barrientos llega a contradecir a Ubersfeld (1989, 18), matizando que las acotaciones no desmienten el carácter objetivo de la enunciación en la escritura teatral, mientras que la estudiosa francesa consideraba «al autor el ‘sujeto de la enunciación’ (!) de las acotaciones» (García Barrientos 2012, 51).¹

Esta postura, que –cabe precisarlo– cuenta con numerosas excepciones en la crítica especializada,² nos lleva a preguntarnos cuáles fueron las intenciones con que Jardiel Poncela componía sus acotaciones escénicas, que como es sabido constituyen «parte importantísima del texto jardielesco», no solo porque el autor «especifica en ellas cómo creía que la comedia debía montarse» (Gallud Jardiel 2011, 153), sino también porque

Se hallan escritas en un lenguaje cuidado, a veces tienen intención narrativa y nos cuentan detalles y circunstancias de la vida de los

¹ Y eso porque, a su juicio «Si [...] la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es» para el estudioso «clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie –sí, *nadie*– en las acotaciones. Pues si realmente ‘hablara’ el autor en las acotaciones, como cree ella [es decir, Ubersfeld] y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir ‘yo’?» (García Barrientos 2012, 51; cursivas en el original).

² Véase, entre otros, Abuín González (1994, 191-2), según el cual «Aun aceptando el principio general de que no todo el texto dramático puede ser descifrado como ilustración del subjetivismo del autor», es posible avanzar la hipótesis de que «las acotaciones ofrecerían al lector una oportunidad inestimable de descubrir el discurso de un autor (¿ficticio? ¿narrador?) que cuenta, con voz propia y singular, una historia». A su juicio, «La imparcialidad del género dramático [...] quedaría en parte desmentida por la presencia de un texto secundario que utilizaría numerosos medios para restringir la libertad del receptor, para influir en su percepción inicial del universo dramático, para manipular sus preferencias». Para demostrar su tesis, el crítico toma como punto de referencia a algunos autores del teatro español de posguerra (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Jardiel Poncela y Romero Esteo), sin olvidar al precursor Valle-Inclán, sobre cuyas acotaciones teatrales existe una abundantísima bibliografía. En este sentido, véanse –entre muchos otros– los trabajos de Calero Heras (1971; 1980), Segura Corvasí (1988), Palenque (1983), Rojas Yedra (2016).

protagonistas que no son esenciales para la acción, sino meramente elementos de ambiente para el que lee la comedia o de ayuda al actor para la elaboración de su interpretación. (153)

Con el propósito de sondear los mecanismos por los que se rige la supuesta presencia de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel, su significado, sus funciones, nos fijaremos en unos casos extraídos de cinco comedias, en los que el contenido referencial de la descripción se ve contaminado por la presencia de elementos extra descriptivos, que a menudo dan lugar a una hibridación de la naturaleza de la labor acotadora y de su finalidad.

Las obras de las que se sacan los casos seleccionados siguen un orden cronológico, es decir, están comprendidas en un arco temporal que va desde el inicio de la nueva etapa dramática de Jardiel, inaugurada con *Una noche de primavera sin sueño* (1927), hasta *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), la comedia considerada por la crítica como el punto más alto del teatro del autor. Por exigencias de síntesis, junto al cronológico, hemos tomado en consideración un criterio cualitativo/cuantitativo, por el que elegimos los casos más sobresalientes dentro de las piezas que –en el arco temporal fijado– muestran de manera más marcada una tendencia al subjetivismo de carácter narratorio.

2 Análisis de las acotaciones

2.1 *Una noche de primavera sin sueño*

Empezamos nuestro recorrido por *Una noche de primavera sin sueño*, que se estrenó en el teatro Lara de Madrid el 28 de mayo de 1927. El asunto de la comedia es bastante lineal: un matrimonio aburrido de su relación pasa la noche peleando, hasta que el marido (Mariano) propone la separación. Al quedarse sola su esposa (Alejandra), entra por la ventana un hombre (Valentín) que, con varios pretextos, se queda en la casa, hasta que Mariano regresa y –al ver a su mujer con el desconocido– la acusa de adulterio. Al final de la acción se descubre que Valentín, en realidad, es un cómplice de Mariano, el cual le había contratado a fin de que arreglase sus problemas conyugales.

En la acotación que describe al misterioso intruso, Jardiel esboza el personaje del siguiente modo:

Se abre el balcón del foro izquierda y entra Valentín [...] ¿Cuántos años tiene Valentín? Cuarenta y cinco, cincuenta..., no se sabe. Él lo ha olvidado, seguramente. Es un hombre que no se ríe nunca, pero sonrío casi siempre. Sería imposible convencerle de que las pastillas Valda quitan la tos. Tiene talento, verdadero talento, e ingenio, verdadero ingenio. (Jardiel Poncela 1999, 94)

Lo que sobresale es la presencia de una interrogativa, que Jardiel parece dirigir a sí mismo y tal vez –implícitamente– al lector, desempeñando también, por tanto, una especie de función fáctica. Al mismo tiempo, dicho procedimiento parece disminuir la función del narrador omnisciente,³ ya que la edad del personaje le resulta imposible de definir al propio escritor; por otra parte, como apunta Jardiel, el mismo Valentín lo ha olvidado. Además, el autor hace mención de un producto comercial⁴ para dar a entender con ironía la astucia de Valentín, lo que viene a constituir un primer ejemplo de la presencia de elementos con función extra descriptiva, con los que se trata de provocar la hilaridad (y, a lo mejor, la sorpresa) en el receptor gracias a la inserción de referencias triviales y cotidianas. El cierre parece corroborar la afirmación precedente, mediante un mecanismo enfático de auto repetición, que parece simular cierto automatismo enunciativo casi conversacional.⁵

En la comedia (II acto) destaca otra descripción: al enterarse de que Alejandra y Mariano quieren divorciar, la madre de ella (Adelaida) se presenta en la casa para disuadirla, acompañada por la hija menor Lisa y su novio Gerardo:

3 Aun a sabiendas de que la figura del narrador, en principio, no existe en la obra teatral, parece oportuno adoptar este concepto al hablar del teatro de Jardiel; a este propósito nos ceñimos a algunos de los ya citados estudios sobre el subjetivismo en las acotaciones de Valle-Inclán, en los que se analiza de manera recurrente la intención narradora del Acotador. En definitiva, igual que en Jardiel, en sus acotaciones escénicas Valle daría «entrada [...] a un nuevo personaje invisible, el autor, con la función de narrador» (Ruiz Fernández 1981, 84). Calero Heras (1971, 260) matiza que «Con mucha frecuencia, el narrador del teatro valleinclanesco, que sabe más que los espectadores, más que los personajes, que sabe todo, nos ilustra con comentarios y explicaciones que esclarecen y perfilan innumerables detalles»; a pesar de esto, como en el caso en cuestión, también en Valle a veces el «narrador-personaje [...] duda o finge desconocer la procedencia o la identidad de algún personaje» (Rojas Yedra 2016, 321).

4 Cabe recordar que los productos comerciales fueron muy utilizados por Jardiel con los más variados fines. En contra de las pastillas Valda se lanza el autor también en *Margarita, Armando y su padre*: «ARMANDO Hay dos cosas en el mundo que nunca he podido explicarme, Antoñito; la guerra carlista y tu matrimonio con Flora. | ANTOÑITO Pues, yo aún hay otra cosa que no me explico. | ARMANDO ¿Cuál? | ANTOÑITO El éxito de las pastillas Valda» (Jardiel Poncela 1999, 229).

5 Vigará Tauste (1992, 163-4) nos recuerda que «el lenguaje coloquial dispone de numerosos procedimientos [...] para realzar semánticamente una parte de su enunciado» y que «ellos tienen en común el que alteran la estructura de modificación enfática expresiva considerada ‘normal’: la del empleo directo de ciertos adverbios modificadores y sufijos de superlativo». Entre estos procesos se destacan la insistencia y la gradación, que en el caso analizado se manifestarían mediante una reiteración de lo dicho. En otras palabras, sin olvidarnos que la intensificación es, antes que nada, una «estrategia pragmática» que en el plano «retórico-argumentativo» funciona como «refuerzo del punto de vista propio o ajeno» (Briz 2017, 39), en el caso analizado estaríamos frente a un ejemplo de «auto-reafirmación» (o de «intensificación monológica») que se patentiza mediante una «reafirmación de lo dicho por el propio hablante» (41).

Adelaida es una dama elegantísima de unos cuarenta y tres años. Viendo señoras tan maravillosamente conservadas como Adelaida, se comprende el gran negocio que es poner un Instituto de Belleza en el centro de Madrid [...] Lisa es la hija menor [...] dieciséis años hambrientos de enterarse de todo. Y encima de ellos, un conato de traje que lo enseña todo también. Gerardo [...] es novio de Lisa. Su personalidad oscila entre el galán de cinematógrafo y el canguro de Australia. (Jardiel Poncela 1999, 103)

Aquí notamos un primer ejemplo de la función digresiva⁶ que Jardiel parece atribuir a ciertas irrupciones de su voz en el texto («Viendo señoras tan maravillosamente conservadas», etc.), exentas de toda función representativa y finalizadas, como en este caso, a producir efectos humorísticos en su lector gracias a una ironía subyacente.⁷

A primera vista, la descripción de Gerardo parece orientada a suscitar la risa sin tener repercusión en la caracterización («Su personalidad oscila entre el galán de cinematógrafo y el canguro de Australia»), aunque la fuerza evocativa de las imágenes aparentemente ilógicas y disparatadas de las que echa mano el autor bien pudiera sugerir el carácter del muchacho, que efectivamente es una especie de galancete de limitada inteligencia. También el lenguaje figurado usado para esbozar la psicología de la joven Lisa contribuye a perfilar con cierta fuerza gráfica sus características: de hecho, sus «años hambrientos de enterarse de todo», metafóricamente envueltos en «un conato de traje que lo enseña todo también», son indicaciones inequívocas de su personalidad desbordante.

Además, Jardiel no puede evitar el empleo del símil disparatado en la descripción de los personajes. Del abogado que tiene que llevar a efecto el divorcio, por ejemplo, se dice que «Entra en escena como un terreno conquistado» (Jardiel Poncela 1999, 106), introduciendo de tal forma en las acotaciones una «licencia semántica» (Sánchez

⁶ Por otra parte, «Otro tipo de trasgresión» que los autores de la Otra generación del 27 emplean frecuentemente «es la digresión», es decir, «El conocido 'efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando'», como apunta Sánchez Castro (2007, 388) a partir de la definición del DRAE. La investigadora, más concretamente, se centra en la función que el recurso tiene en la producción novelística de Jardiel, considerado «un especialista en el uso y abuso lúdico de tal procedimiento», que en las novelas alcanzaría su cumbre, mostrando con especial relieve el «carácter incongruente, accesorio o innecesario» de los «paréntesis discursivos que constantemente interrumpen el relato de los acontecimientos» (389).

⁷ En este aspecto, las acotaciones de Jardiel parecen tener una función parecida a la de las numerosas notas al pie presentes en sus novelas que -como ocurre en muchas indicaciones escénicas- no responden «a un empleo tradicional de esta herramienta textual», ya que «son una forma innovadora de entablar una relación directa de complicidad con el lector a través de la cual poder seguir dotando su narración del componente humorístico» (Sánchez Castro 2007, 409-10).

Castro 2007, 394) típica de su escritura teatral, y frecuentísima en todos los géneros cultivados por el autor.

2.2 *Margarita, Armando y su padre*

Margarita, Armando y su padre, comedia «de amor desvanecido [...] donde los protagonistas se separan por propia voluntad» (Marquerié 1959, 67), se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1931. Se trata de una pieza «en la que el trío protagonista vive ‘otra’ y muy diferente *Dama de las camelias*» (González-Grano de Oro 2005, 299): Margarita, una mujer de vida disipada y frívola, se deja engatusar por uno de sus pretendientes, el joven y fascinante Armando, con el que decide hacer un extravagante experimento: *revivir* el drama de Dumas, aunque el juego se les escapa de las manos y los dos acaban enamorándose realmente. El padre de él, contrario en un principio a la relación, como ocurre en el drama francés, termina por facilitarle su apoyo económico, previendo que, en ausencia de obstáculos, los amantes acabarán detestándose.

Nada más empezar la pieza ya se percibe el carácter elaborado de las acotaciones; en la que abre el acto I se lee:

El gabinete de una entretenida de fama, no de muy buena fama, pero de fama al fin. Este gabinete, que es una mezcla de «boudoir» y de saloncito, está puesto con un lujo un poco excesivo y en él existen detalles que denuncian claramente [...] la casa sostenida por uno de esos señores, entusiastas de la belleza, que se dedican a sostener casas de chicas bonitas. Dichos detalles son varios [...] hay zarapes mejicanos, esas exóticas telas de adorno que, con sus colores combinados sin orden, parecen fabricadas exclusivamente para casas de vidas desordenadas. (Jardiel Poncela 1999, 203)

De entrada, Jardiel emplea una dilogía («fama», en su doble acepción de *reputación* y *notoriedad*) que le da la oportunidad de indicar, con evidente sarcasmo, la moralidad dudosa de la protagonista; después, al empezar la minuciosa descripción de la escena, el autor se dedica una vez más con ironía tajante a aludir a las características de la casa, remitiendo al hecho de que su dueña es una mujer a la que sus amantes sufragaban los gastos, mediante recursos como la especularidad (quiasmo)⁸ y el eufemismo («entusiastas de la belleza»).

⁸ O, si se quiere, mediante «la repetición de palabras y de estructuras sintácticas» (Sánchez Castro 2007, 375) que, como veremos, conforma los enunciados en un gran número de descripciones. Cabe destacar que esta tendencia «es una de las recurrencias gramaticales tomadas de la comicidad anterior y que, una vez readaptada a los nuevos presupuestos, es una fuente inagotable para el nuevo humor» (375); no es de ol-

Finalmente, Jardiel nos ofrece otro toque de subjetividad, ya que en su opinión –y para subrayar otra vez la anomalía de la casa y sus habitantes– algunos de los elementos del decorado, con su carácter excéntrico, parecen confeccionados «exclusivamente para casas de vidas desordenadas», dando lugar a una relación entre lo animado y lo inanimado, esto es, entre el estilo de vida de los personajes (es la inmoralidad, en este caso, lo que genera el caos) y su vivienda.

Jardiel sigue empleando recursos retórico-discursivos de varios tipos a lo largo del texto; a veces es la adjetivación insólita lo que le imprime la huella autorial a las acotaciones: de la protagonista, el dramaturgo nos dice que: «Se mueve bien y viste con inteligente elegancia» (Jardiel Poncela 1999, 210). Del clímax ascendente y del doble sentido irónico echa mano el autor en la descripción de Pamplinas: «Pamplinas es un caballero de unos cincuenta años; elegante, muy corrido, corridísimo, casi galopado» (211), acudiendo, una vez más, al registro coloquial que bien se presta a la creación de diálogos. Siempre con el intento de incrementar la fuerza expresiva, se destaca el uso de otras expresiones coloquiales, como en la descripción de Manolo: «Manolo es un ‘viva la virgen’, sin nada de particular que le distinga de los demás ‘viva la virgen’ que hay por el mundo» (216).

El dramaturgo se vale del circunloquio en varias ocasiones, como en la acotación que abre el III acto: «Un saloncito íntimo de esos que hacen agradable una velada y hacen dichoso un hogar, siempre que en ese hogar exista dicha suficiente para ello» (239); de tal forma se da a entender, a modo de prolepsis, que la relación idílica de Margarita y Armando descrita en el acto anterior se ha convertido en aburrimiento y amarguras.⁹ La marca textual con la que se manifiesta la subjetividad, en este caso, podría detectarse en la locución conjuntiva condicional («siempre que») con la que la presencia del narrador se muestra más para insinuar que para explicar u ofrecer aclaraciones. Claro está que las indicaciones de este tipo parecen elaboradas según la conveniencia exclusiva del lector y denuncian una vez más el carácter literario de muchas descripciones de ambiente en el teatro de nuestro autor.

La hipérbole, en cambio, marca muchas de las comparativas hipotéticas, como en el caso siguiente: «Margarita se va por el segundo derecha

vidar que Jardiel y sus compañeros de generación «toman prestados algunos recursos de la tradición humorística no sólo para servirse de ellos y explotar su potencial cómico, sino para, en cierto modo, conseguir el efecto humorístico a través de la invalidación de dichos recursos» (375).

9 Parece interesante señalar un procedimiento análogo destacado en las acotaciones de Valle: en sus consideraciones sobre el narrador omnisciente en las didascalías del escritor gallego, Calero Heras (1971, 265) nos informa de que el Acotador «se adelanta a los acontecimientos dándonos en las indicaciones escénicas noticias de lo que seguidamente veremos», lo que viene a constituir otra huella de su participación en la obra dramática.

sin dejar de despedirse de Armando con los ojos, como si en lugar de ir al cuarto de Antoñito se fuera al Senegal» (Jardiel Poncela 1999, 228).

En esta comedia destacamos, en último lugar, una tendencia del autor al empleo de un tono solemne, a una elevación del registro, debido quizás a la circunstancia misma de la acción, a esa frontera fugaz entre comedia y drama que incluso podría infundirle a esta pieza cierta ambigüedad en cuanto al género de pertenencia, con su trasfondo trágico que se advierte en el mensaje existencial que la fundamenta. Por ejemplo, poco antes del epílogo de la comedia, cuando Armando y Margarita vuelven a encontrarse casualmente unos años después de haber puesto fin a su relación, en una acotación se lee:

Cuando sus risas pierden fuerza hay un silencio. Y se oye dentro el vals que se oyó en el tercer acto [...] El efecto que esta música, recuerdo vivo de una época muerta, produce en Margarita y en Armando es extraordinario. (Jardiel Poncela 1999, 260)

El paralelismo antitético («recuerdo vivo» vs «época muerta») parece otra marca evidente de la presencia de la voz narradora, y expresión de la coexistencia que, de vez en cuando, se destaca entre función diegética (literaria) y poética en las descripciones en el teatro de Jardiel, que es la que produce, en palabras de García Barrientos (2012, 60) «el máximo de ‘autonomía’ literaria» de las acotaciones escénicas.

2.3 *Un adulterio decente*

Estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en 1935, *Un adulterio decente* «nos presagia ya lo que va a ser el teatro del absurdo de Jardiel» (Ariza Viguera 1974, 73): la pareja protagonista se somete a la cura de la infidelidad conyugal en un sanatorio, donde el excéntrico doctor Cumberri -descubierto el bacilo que ocasiona el adulterio- se dedica a curar a sus pacientes con métodos muy poco ortodoxos.

No podría ser más peculiar la larga acotación inicial de esta comedia, en la que la abundancia de detalles produce un efecto poco menos que inusual; además, esta descripción estratégicamente pormenorizada es anticipada por un cambio de estilo narrativo, por el empleo del nosotros inclusivo poco usado por Jardiel en sus incursiones autoriales, siendo una especie de efecto colateral de la involucración que se quiere despertar en el lector:

Nos encontramos en el piso bajo de un hotelito particular enclavado en una de las últimas bocacalles de Serrano, cerca ya de Diego de León, en el barrio de Salamanca: Madrid, sobre el Manzanares, un millón ciento doce mil habitantes. El hotelito hace esquina a otra transversal, siempre solitaria, y en esa esquina, por las ma-

ñanas, pone su tenderete una churrera y vocea la mercancía, y por las noches, en el mismo sitio que la churrera, suelen colocarse dos individuos con las gorras muy echadas sobre los ojos, y atracan a todos los transeúntes descuidados. Es, pues, un rinconcito muy propicio a la emoción. (Jardiel Poncela 1960, 673)

Como vemos, Jardiel parece tener la intención de hacer una fotografía puntual de la escena, con un gusto narrativo más apropiado al principio de una novela que al de una pieza teatral. Las posibilidades estéticas que le ofrece la digresión llevan aquí al autor a proceder del particular al general, mediante un mecanismo casi cinematográfico: de la imagen circunscrita y muy detallada de la callejuela solitaria en el barrio Salamanca, la perspectiva se desplaza, convirtiéndose en una especie de panorámica desde lo alto que abarca el Madrid entero.¹⁰ La descripción de la churrera y de los atracadores nocturnos es otro ejemplo del toque detallista, que no tiene repercusión en las vicisitudes de la acción y que parece contribuir más bien a delinear la escena con cierto gusto pictórico casi costumbrista, más a beneficio del lector que del espectador. Además, con esta descripción Jardiel tiene la posibilidad de cerrar la secuencia con eufemística ironía: «Es, pues, un rinconcito muy propicio a la emoción».

Al final de esta misma acotación, después de pincelar la escena con sus indicaciones de fuerte impacto visual, Jardiel cierra la descripción del siguiente modo:

Es un magnífico día de otoño. Todo está claro y alegre. Es uno de esos días en que el mundo y la Humanidad parecen recién lavados. Del jardín llega un suave rumor de árboles balanceados por las primeras brisas. Y por la puerta de la izquierda se escapa y llega hasta la escena la emanación de un perfume de mujer. Al pronto no se advierte la clase de perfume, pero cerrando los ojos y haciendo un esfuerzo se da uno cuenta de que es: «Te juro que no me olvidaré de ti, pase lo que pase», de Lelong. (Jardiel Poncela 1960, 674)

Aquí, como en otros casos analizados, sobresale el empleo de un registro elevado que, sin embargo, desemboca en una afirmación disparatada, con la mención de un perfume, cuyo nombre hiperbólicamente largo no es más que una invención paródica del autor, aunque su paternidad se atribuye a la casa perfumera francesa Lucien Lelong,

¹⁰ Quizás pueda considerarse este mecanismo una especie de *travelling* al revés, atendiendo a la terminología usada por Calero Heras (1980, 179) al referirse a una de las técnicas cinematográficas usadas por Valle en las acotaciones escénicas; de hecho, el estudioso apunta que el escritor «suele partir de lo general, de lo panorámico, para, a modo de espiral, ir acortando progresivamente los círculos hasta dar con el detalle u objeto menudo que le interesa».

realmente existida. Por otra parte, la misma apelación a la esfera olfativa -de invariable efecto en la escena teatral- no puede ser más que un juego que Jardiel concede a sí mismo y, en último término, a su lector, para suscitar en él una reacción sensorial inusitada.

Volvemos también a encontrar aquí un uso del símil disparatado; cuando el amante de Fernanda, Federico, se entera de que su amada está casada con Eduardo y se da cuenta de que, por si fuera poco, lo ama, se desmaya sin conseguir recuperarse. Entonces se convocan las tías de Federico, Baruti y Magdalena, que Jardiel presenta como sigue:

Magdalena es delgada, seria, ponderada y un poco áspera. Baruti está gruesecita, es sonriente, muy dulce y tiene el cerebro a medio acabar. Magdalena es un gallo altivo y dirigente. Baruti es una pobre gallinita aturdida y dócil. El gallo avanza decidido. (Jardiel Poncela 1960, 703)

Además del empleo de la metáfora animal del «gallo» y la «gallinita» para retratar a las dos mujeres, lo que parece llamar más la atención es el cierre de la enunciación, que nos da la medida de cómo Jardiel manipula sus mismas imágenes, llevándolas hasta el extremo de sus posibilidades.

2.4 *Las cinco advertencias de Satanás*

Estrenada en 1935 en el Teatro de La Comedia de Madrid, *Las cinco advertencias de Satanás* «Nos introduce [...] en la vida de Félix Unzueta, un galán acomodado cuya larga lista de fracasos sentimentales lo ha convertido en un escéptico del romanticismo que llega a pagar a sus amantes tras cada ruptura» (Castro Carracedo 2011, 93). Nótese, en primer lugar, la acotación que introduce el acto I: los muebles de la casa del cínico y mujeriego Félix son «cómodos y prácticos, de los que no gustan en la juventud, pero que se eligen en las exposiciones de los mueblistas al doblar la esquina de los cuarenta años» (Jardiel Poncela 1960, 765); una vez más, Jardiel se decanta por la indicación alusiva, señalando al lector que nos encontramos en la habitación de un hombre maduro y con experiencia. En cuanto a Ramón, el *compinche* del protagonista que «tiene como cometido ‘recoger’ a las mujeres despechadas [...] y librar así a su amigo de cualquier remordimiento moral» (Castro Carracedo 2011, 94), se dice que sale a escena

Quitándose los guantes, dato que se apunta como definitivo para la descripción moral del personaje, porque, como se sabe, entrar en una habitación quitándose los guantes es lo que hacen siempre los hombres engreídos. (Jardiel Poncela 1960, 765)

Sorprende en este caso el carácter paradójico de la anotación, ya que un gesto aparentemente normal se indica como signo inequívoco de presunción. El juicio de valor aquí se convierte, por lo tanto, en un elemento pseudo-descriptivo, que (como en otras ocasiones) parece desempeñar una función heterogénea, colocándose a medio camino entre la finalidad representativa y la expresión autosuficiente de la personalidad autorial.¹¹ En cuanto a Félix se nos indica que

Es una inteligencia innata; fenómeno psicoginecológico más frecuente de lo que se cree, por fortuna, y cuyo mayor o menor esplendor en el futuro dependen del medio en que el interesado se eduque y viva en tiempos posteriores y de la cantidad de alimentos nitrogenados que consuma. Félix, que ha consumido abundantes alimentos cálcicos –gracias a los cuales su esqueleto se ha desarrollado hasta la gallardía–, ha consumido también multitud de alimentos nitrogenados; y, por si esto fuera poco, su inteligencia innata ha sido avalorada y depurada por los ambientes en que se ha movido y por una continua vida brillante. (Jardiel Poncela 1960, 771)

Como sugieren Valls y Roas (Jardiel Poncela 2000, 104), el personaje forma parte del grupo arquetípico de los jóvenes rentistas y ociosos que se encuentran con frecuencia en Jardiel y que proceden «de la literatura inglesa, en concreto de Oscar Wilde, que tanto influyó en nuestro autor».¹² Para retratar sus características, aquí Jardiel acude a un lenguaje supuestamente científico, como en el caso del «fenómeno psicoginecológico» que remite al profundo conocimiento que tiene el hombre del mundo femenino. El uso paradójico del lenguaje científico en dicha acotación llega al extremo al establecer el autor una relación entre el éxito del individuo y la alimentación y, una vez más, representa una muestra de su predilección por los elementos extra descriptivos, cuya presencia se relacionaría (entre otras cosas) con la búsqueda por parte de Jardiel de un estilo propio y reconocible.

¹¹ A propósito de esta acotación, en una nota a su edición de la pieza (Jardiel Poncela 2011, 178), Conde Guerri matiza que «Ramón está definido como un personaje cosmopolita y no se debe ver ironía respecto a este individuo en el detalle de los guantes». Para la estudiosa, se trataría más bien de una «parodia de un cliché situacional determinado –las novelas erótico-galantes– de las que el conjunto de personajes se evaden».

¹² Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 36) considera que en realidad la minuciosa descripción de Félix, como la de Coral, se debe al hecho de que ambos personajes son una «transposición de los universos íntimos del escritor»; por lo tanto, la acotación escénica, en este caso, sería «necesaria para recalcar la brillantez, el ingenio y espiritualidad que envuelven a ambos».

La posición de «furibundo antisemita» (Pérez 1993, 59) del dramaturgo se trasluce en la misma acotación mediante la reiterada alusión a la tacañería de los hebreos, más concretamente a la de Isaac Blum, administrador de Félix:

Es un ciudadano de unos cincuenta años que de espaldas tiene todo el tipo de un descendiente de Moisés, de frente hace pensar en un israelita, y de perfil parece un hebreo. Estas anomalías quedan explicadas cuando uno se entera de que Isaac, que ha nacido en Polonia, es absolutamente judío. Viste un traje, un abrigo y un sombrero que adquirió, haciendo un violento esfuerzo sobre sí mismo, en 1909 [...] Lleva gafas, compradas en 1896 a un óptico amigo, que le hizo un gran descuento, y usa barba, porque es la única cosa que no se le desgasta al usarla. (Jardiel Poncela 1960, 772)

Huella evidente de la postura de Jardiel en el espacio destinado a la descripción, todo menos neutral, el retrato del administrador responde al mismo tiempo a una exigencia expresiva: nótese la ironía habitual que aquí se explicita a través de la reiteración del mismo concepto que, siguiendo el hilo de un razonamiento paradójico, conduce en el cierre a una conclusión inferencial falsamente explicativa («Estas anomalías quedan explicadas», etc.).

Finalmente, cabe destacar otra descripción, elaborada merced a unas imágenes puramente evocativas, que Jardiel lleva a cabo mediante una amplificación del concepto inicial. Nos referimos a la acotación que introduce la aparición de Coral, la joven protagonista de la comedia:

Es una muchacha de dieciséis o diecisiete años, rubia, tenue, suave, con no sabe qué de ingrátido y de imponderable. En ella la envoltura física es más que física metafísica. No es nada; no es nada más que una muchacha que acaba de asomarse al mundo queriendo comprender, pero en su misma sencillez y en su mismo no ser nada lo es todo, y diríase que cuanto quiere comprender lo trae comprendido ya de otras regiones o de otras vidas. Su inocencia absoluta está llena de absoluta sabiduría, y, sin haber empezado a vivir, se desprende de ella la emanación de quien ha vivido largamente. Es, sencillamente, igual que una planta o que una flor: y si toda ella emana voluptuosidad y atracción, no se da cuenta, como las flores y como las plantas, ni de su atracción, ni de su voluptuosidad. En ella la sexualidad y la poesía se confunden, y verla sugiere una sensación primaveral. (Jardiel Poncela 1960, 791)

Por un lado, la descripción parece teñirse del tono elevado que ya se ha destacado en otras ocasiones y que aquí se relaciona con las características inefables de Coral: en este sentido véase la adjetivación

ascendente («tendue», «suave», «ingrávido», «imponderable») que conduce a la esencia metafísica de la muchacha, y después a la metáfora floreal y vegetal con la que se quiere expresar la absoluta naturalidad de su actitud y de su fascinación. Por otro lado, la esencia inaprensible de Coral parece llevar al autor a proceder en su descripción sobre la marcha, mediante el uso reiterado de los pronombres indefinidos *nada* y *todo*, como si al propio escritor le costase encontrar una terminología adecuada para ofrecer un retrato delineado de la joven mujer y la palabra no fuera capaz de ofrecer recursos eficaces frente al carácter indecible de esta especie de mujer angelical que es la Coral de la comedia.

2.5 *Eloísa está debajo de un almendro*

Terminamos este recorrido analizando algunos pasajes significativos en las acotaciones de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), una de las comedias más célebres del autor. La didascalía que precede la entrada de Mariana, la protagonista femenina, ya ha sido comentada por Abuín González (1994, 199-200), sin embargo, quizás convenga considerar la última parte de dicha descripción:

Con los nervios siempre tensos, el alma continuamente alerta; con el corazón dócil hasta a la mínima emoción y la sensibilidad en carne viva a todas horas; vibrando con el menor choque, empujada y arrastrada por la más leve brisa espiritual, reaccionando en el acto y de un modo explosivo frente a los seres y frente a los acontecimientos, Mariana, más que una muchacha, es una combinación química. (Jardiel Poncela 2001, 46)

La disposición del texto puede ser el papel de tornasol con el que se evidencia la función narrativa de esta secuencia de cierre: el crescendo acumulativo de las informaciones sobre el carácter de Mariana acompaña pausadamente al lector hacia la conclusión que, a modo de síntesis, parece condensar en la afirmación final los elementos precedentemente expuestos al decir el autor que, «más que una muchacha», ella «es una combinación química». Nótese además el carácter tripartito de la primera parte de la secuencia, que parece explicitarse en la disposición de los sustantivos «nervios», «alma» y «corazón», acompañados de sendos adjetivos; no menos llamativa es la combinación sinestésica de la «brisa espiritual» que empuja y arrastra a la fascinante mujer. Una vez más, este «vehículo de expresión propia» (Abuín González 1994, 200) en el que muchas veces se convierten las acotaciones de Jardiel adquiere no solo una función narrativa, sino también un valor literario evidente que, en ocasiones, se acerca, por los medios empleados, a la escritura poética.

En cuanto a las descripciones de ambiente, algunas de las peculiaridades que se encuentran en las acotaciones de *Eloísa* se deben relacionar con la extravagancia que caracteriza la casa del padre de Mariana, donde se desarrolla el acto I. El carácter disparatado de la escena coincide con la locura de los personajes que la habitan:

Salón -llamémosle así- en casa del padre de Mariana [...] En cuanto al mobiliaje, la decoración y el atrezzo, la habitación no puede resultar más absurda: tiene de sitio de recibir, de cuarto de estar y de salón-museo; y también tiene algo de almoneda, y algo también de sala de manicomio. Por lo pronto, y para empezar por algún lado, hay que advertir que en el hueco que se abre en el trozo del lateral derecho paralelo a la batería se alza una cama con dosel [...] Se trata, en suma, como ya se habrá comprendido al llegar aquí, de una habitación inverosímil, tan extraña e incongruente como sus propios dueños, y entrar en la cual no deja de producir algún mareo y se le hace difícil, por entre las barreras de muebles, a todo aquel que no esté acostumbrado a vivir en campos atrincherados o que no posea condiciones personales para encontrar fácilmente la salida en los laberintos de las verbenas [...] el gusto que preside el arreglo del salón -suponiendo que pueda presidirlo algún gusto- es el que estuvo de moda sesenta u ochenta años atrás, complicado y agravado por la insensatez diversa y variada de sus habitantes. (Jardiel Poncela 2001, 59-61)

Lo que de inmediato sobresale es la presencia de incisos irónicos, que denotan una especie de distanciamiento del autor con respecto a la escena que él mismo va planeando. Además, la acumulación de referencias a las que remite Jardiel para evocar la naturaleza disparatada de la escena («sitio de recibir», «cuarto de estar», «salón-museo», «almoneda», «sala de manicomio») va de la mano con la confusión que preside el espacio y parece tener al mismo tiempo, como los incisos, una finalidad irónica. Ironía que Jardiel, en este caso, dirige explícitamente al lector (lo que constituye, por lo menos según lo visto hasta aquí, un *unicum*), como indica otro inciso presente en la acotación («como ya se habrá comprendido al llegar aquí»). La confirmación de la intención lúdico-irónica con la que el dramaturgo aborda la redacción de esta larga didascalia se manifiesta en otro paréntesis digresivo, al indicarnos que, para conseguir entrar en esta habitación, hay que poseer cierta familiaridad con los «campos atrincherados» o ser expertos en salir de los «laberintos de las verbenas».¹³

¹³ Para conseguir el carácter «inédito del universo» que se representa en *Eloísa*, como sugiere Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 22-3) «Jardiel emplea abundantes ele-

En conclusión, destacamos otras huellas de la ironía en las descripciones de dos personajes secundarios de la comedia. Cuando se alza el telón, desvelando la escena del I acto, vemos al padre de Mariana, Edgardo, medio tumbado en la cama en el acto de bordar, acción que evidentemente se considera inapropiada para personas de su rango, sobre todo para un hombre, puesto que Jardiel matiza la situación del siguiente modo:

Su actitud, sin embargo, es perfectamente digna [...] y es preciso dudar que un príncipe de la sangre bordase a mano con más altivez, mayor prosopopeya, mayor nobleza ni más elegancia. Viste un batín del mejor corte, de la mejor tela y del mejor gusto, y en el bolsillo del pecho le asoman, diestramente colocadas, las cuatro puntas de un perfumado pañuelo de seda. (Jardiel Poncela 2001, 61)

Amén de la presencia de otra indicación sensorial no representable, esto es, la del «perfumado pañuelo de seda», salta a la vista el equilibrio de la disposición de los adjetivos «más» y «mayor» (que tienen incluso una distribución circular). Estos, al mismo tiempo, forman parte de una enumeración que se concreta en la presencia de los sustantivos «altivez», «prosopopeya», «nobleza» y «elegancia», que subrayan de manera excesivamente enfática la dignidad con la que el personaje se dedica al bordado. Una estructura similar se repite, con algunas variantes, en el periodo sucesivo, aunque en este caso la serie de sustantivos se reduce a tres elementos («corte», «tela», «gusto»); ahora es la reiteración del adjetivo «mejor» lo que, mediante un efecto de redundancia, posiblemente quiera despertar en el lector –único beneficiario posible de los recursos mencionados– cierto efecto humorístico.

En la presentación de Micaela, la loca por excelencia de la comedia, Jardiel desea precisar que ella: «merece párrafo aparte también y no hay más remedio que dedicárselo» (2001, 65), utilizando una estrategia de ficción según la cual el mismo autor se ve guiado por su propia obra. Son sus personajes que le reclaman, casi en contra de su voluntad, un retrato detallado de sí mismos.¹⁴

mentos indicativos de que algo totalmente nuevo está ocurriendo en escena»; para lograr su propósito, el autor echa mano de las acotaciones escénicas como recurso principal. También la estudiosa destaca su valor fundamental «en todo el teatro de este escritor» ya que «se caracterizan por poseer tan abundantes rasgos calificativos que conforman por sí mismas casi un pequeño microcosmos literario de indudable comicidad».

¹⁴ Lejos de querer establecer atrevidas analogías con la teoría pirandelliana de la autonomía de los personajes, el caso examinado debe ser interpretado, por lo menos, como uno de los «Ejemplos que demuestran la desconfianza de Jardiel en la presentación objetiva propia del drama» y su interés «en privilegiar el *telling* frente al *showing* en el acto de lectura» (Abuín González 1994, 200). No obstante, y de manera más general, parece llamativo lo que afirma Conde Guerri (Jardiel Poncela 2011, 24-5) a propósito del tratamien-

3 Conclusiones

Como hemos podido comprobar, citando a Abuín González (1994, 200; cursivas en el original) «Jardiel da mayor amplitud y relevancia a su texto secundario buscando un fin totalmente opuesto al de la imparcialidad: el *subjetivismo*», pudiéndose enmarcar su caso –según el estudioso– como ejemplo de «*narcisismo* literario».

El impulso del autor a mostrarse, o más bien a dejar traslucir sus habilidades narrativas, se manifiesta mediante mecanismos recurrentes: la presencia de elementos con función extra descriptiva, de mecanismos conversacionales y expresiones coloquiales para realzar el énfasis, o mediante una tendencia generalizada a la digresión. A veces, el alejamiento del objeto del discurso tiene una intención y un corte abiertamente literarios, otras veces sirve para introducir elementos de humor o es vehículo de ironía; como hemos dicho, es de suponer que la digresión, en algunos casos, puede tener incluso una función proléptica.

En esta escritura teatral tiene amplia cabida el empleo de imágenes evocativas y dotadas de fuerza gráfica para describir lugares y personajes, lo que produce una tendencia a la alusión y la presencia de elementos irrepresentables, de cuyos efectos se puede beneficiar, en la mayoría de los casos, en la sola lectura. El tono alusivo/elusivo se puede concretar en el uso del símil disparatado, en el empleo de dilogías, del eufemismo, del circunloquio, que permiten evitar la descripción desnuda.

Hemos señalado también la presencia de elementos que parecen atribuibles a un ejercicio de estilo por parte del autor: la adjetivación inesperada, la hipérbole, la tendencia a una elevación del registro, que a veces roza los procedimientos de la escritura poética, el gusto al toque detallista, una disposición sintáctica rebuscada, signo de un refinamiento de la escritura que parece perseguir una plenitud a nivel literario.

Otro elemento destacado a lo largo de nuestro análisis es un alejamiento del autor para con su propia obra; a veces, esta tendencia se manifiesta mediante una descripción que parece elaborada sobre la marcha, otras veces mediante la ironía con respecto a la ambien-

to del «tema de la locura en el teatro cómico», al recordar que «Hasta entonces los personajes dementes eran meras figuras ocasionales» y que «Los autores no se atrevían a darles el rango de protagonistas, temiendo sin duda la severa sombra pirandelliana que los arrancaría de su género cómico». En este sentido, Jardiel dio lugar a un cambio de rumbo al convertir la locura en «estructura dramática»; y entonces no debería extrañar si la «sombra pirandelliana» citada por Conde Guerri se hubiera convertido para Jardiel en pre-texto narrativo. Posiblemente no sean casuales las afinidades detectables entre el *Enrico IV* de Pirandello y *Eloísa*: en ambas obras, sinrazón y locura son el hilo conductor, los personajes que asisten a esta locura, por necesidad o por simple adaptación, acaban secundándola y, finalmente, se asiste en ambos casos (aunque por razones distintas) a una especie de psicodrama escenificado en el que el enmascaramiento debería provocar un *shock* resolutorio.

tación o a algunas características de los personajes. En otros casos se expresa de forma más patente, a través de una fingida incapacidad del autor para establecer rasgos precisos y concretos (la edad, la personalidad de los personajes, etc.) y, finalmente, se puede manifestar merced a una actitud peculiar del escritor, que se encuentra casi obligado, a pesar suyo, a insistir en ciertos detalles.

Sin perder casi nunca por completo su finalidad descriptiva, las acotaciones de Jardiel son expresión del autor dentro de su propia obra, y demuestran la coexistencia de la función primaria de las indicaciones escénicas, es decir, la de «instrucciones de uso para las personas implicadas en una representación» (Abuín González 1994, 200) con la función emotiva (se expresa la actitud del emisor frente al objeto del discurso), la poética (destacamos la atención hacia la estructura formal y la organización interna del mensaje) y la conativa, ya que la expresión de la voz narradora a menudo parece encaminada a provocar determinados efectos en el receptor, orientando sus percepciones.

La mayoría de las veces, los recursos de esta escritura dramática parecen dirigirse al lector, sin perder, no obstante, su función comunicativa para con los responsables de la representación –actores, directores, técnicos–, lectores ellos mismos del texto teatral. A ellos, de hecho, corresponde la tarea de mediadores entre texto y público, así que la lectura se convertiría no solo en un vehículo de indicaciones concretas, sino también de sensaciones que, de una forma u otra, se deben *traducir* en el escenario. Estaríamos, en suma, frente a un teatro de extracción literaria, con vocación narrativa, casi novelesca, que justo gracias a esta vocación pretende adquirir una fuerza expresiva peculiar en las tablas, confiando en la sensibilidad de sus múltiples intérpretes.¹⁵

Bibliografía

- Abuín González, Á. (1994). «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas». *Hispanística XX*, 11, 191-204.
- Ariza Viguera, M. (1974). *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua.
- Bobes Naves, M.C. (1998). «El diálogo dramático en *Yerma*». *Acotaciones*, 1, 22-41.

15 Como apunta Bobes Naves (1998, 25) «Las condiciones de enunciación del texto dramático [...] son escénicas e imaginarias» por lo que las acotaciones «remiten a la fábula, que el lector puede imaginarse como quiera, y al mismo tiempo señalan algo tan real e inmediato como es el escenario donde se representa la obra [...] La función de las acotaciones es, pues, doble: por una parte, son un conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, y, por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor [...] En todo caso, las acotaciones [...] son un lenguaje claramente perlocutorio, pues orientan al lector en sus posibilidades imaginativas, y dirigen la conducta de los responsables de la puesta en escena».

- Briz, A. (2017). «Otra vez sobre las funciones de la intensificación en la conversación coloquial». *Boletín de Filología*, 52(2), 37-58. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032017000200037>.
- Calero Heras, J. (1971). «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán». *Prohemio*, 2(2), 257-71.
- Calero Heras, J. (1980). «Texturas cinematográficas de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán». *Anales de la Universidad de Murcia*, 39(1), 175-87.
- Castro Carracedo, J.M. (2011). «Prolepsis y autorreferencialidad en *Las cinco advertencias de Satanás* de Enrique Jardiel Poncela». *Gestos*, 26, 93-106.
- Gallud Jardiel, E. (2011). *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*. Madrid: Fundamentos.
- García Barrientos, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de gato.
- González-Grano de Oro, E. (2005). *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel; López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Jardiel Poncela, E. (1960). *Obras completas*, vol. 1. AHR: México.
- Jardiel Poncela, E. (1999). *Tres comedias con un solo ensayo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, E. (2000). *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Ed. de Fernando Valls y David Roas. Barcelona: Austral.
- Jardiel Poncela, E. (2001). *Una letra protestada y dos letras a la vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, E. (2011). *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*. Ed. de M.J. Conde Guerri. Barcelona: Austral.
- Marquerie, A. (1959). *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
- Palenque, M. (1983). «Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*». *Segismundo*, 37-38, 131-57.
- Pérez, R. (1993). «Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela». Cuevas García, C. (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropos, 33-64.
- Rojas Yedra, R. (2016). «Las acotaciones de *Divinas palabras*. Nuevos valores». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 313-24. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201625985.
- Ruiz Fernández, C. (1981). *El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Castro, M. (2007). *El humor en los autores de la "otra generación del 27". Análisis lingüístico contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Segura Corvasí, E. (1988). «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)». Doménech, R. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 202-17.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra de la Universidad de Murcia.
- Urrutia, J. (1987). «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (A propósito de *Divinas palabras*)». *Ínsula*, 491, 18.
- Vigara Tauste, A.M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.