

CUADRANTE



XORNADAS DE MARZO, 2002

Nº 6

Amigos
Vilanova de Arousa

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

XORNADAS DE MARZO, 2002

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

Xaneiro 2003

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos

Víctor Viana

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dép. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

SUMARIO:

Darío Villanueva

O modernismo literario

de Valle-Inclán pax. 6

Jesús Monge

Valle-Inclán

y las Bellas Artes pax. 20

Javier Serrano Alonso

De Valle a don Ramón pax. 48

Juan Antonio Hormigón

El teatro de Valle-Inclán en el contexto

européo pax. 161

Cesar Oliva

El teatro de Valle-Inclán, hoy pax. 79

M^o Carme Alerm

La actualidad literaria de Valle-Inclán en su época: Las crónicas de Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) pax. 89

José García Velasco

La Arousa de las Sonatas

a través de Ramón del Valle-Inclán

y Bermúdez pax. 108

Teresa Iris Giovacchini de Santamaría

La presencia de Valle-Inclán en un relato

de Ana Rossetti pax. 119

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN EN EL CON- TEXTO EUROPEO

Juan Antonio Hormigón

Comenzaré contando mis diferentes encuentros, los más principales a mi entender, con el teatro y con la literatura valleinclaniana a lo largo de mi vida. El nombre y la figura de Valle-Inclán aparecen por primera vez en mi paisaje cercano siendo estudiante de bachillerato en un colegio religioso, los Escolapios de Zaragoza, del que guardo recuerdos ambivalentes, muchos de ellos buenos, al contrario de lo que mucha gente afirma en estos casos. No era en absoluto un colegio modélico, pero era bastante serio y tuve la suerte de contar con un excelente profesor de literatura tanto en sexto como en Preuniversitario.

Recuerdo muy bien que la *Historia de la literatura universal* que manejábamos como texto de referencia, recogía al final del volumen una selección de fragmentos de obras de los más connotados escritores. Al final aparecía una narración de Valle-Inclán. Se trataba de «La adoración de los Reyes», uno de aquellos relatos breves que el escritor incluyó en la mayor parte de las ediciones de *Jardín Umbrío* a partir de 1903. Fue lo primero suyo que leí. Seguramente no había un ejemplo más apropiado en toda su obra literaria para los procelosos tiempos que corrían.

El cuento me produjo una sensación de curiosidad y extrañeza. Era diferente a cuanto conocía a la sazón, clásicos sobre todo y *Azorín*, Antonio Machado, algo de Baroja, José Mallorquí, Agatha Christie y poco más. La rimbombante autobiografía que Valle había construido y publicado en la revista *Alma Española* el 27 de diciembre de 1903, contribuía a rodearle de una aureola aventurera y extravagante que fascinó fácilmente a un jovencito de quince años como era yo en aquel entonces. El

libro de texto la daba como cierta y tardé tiempo en comprender y comprobar que era pura invención y en definitiva, un breve episodio de aquel proyecto inconcluso que fue *Tierra Caliente*, aunque algún dato fuera cierto.

La adoración de los Reyes representó también mi primera toma de contacto con la lengua gallega, porque las *Cantigas* de Alfonso X o los *Autos* de Gil Vicente los había estudiado pero no leído. Valle Inclán concluyó aquella y otras narraciones con una jarcha al galáico modo que ignoro por qué razón me aprendí de memoria:

«Camiñade Santos Reyes
Por camiños desviados,
que pol'os camiños reas
Herodes mandou soldados».

Luego supe, y Varela Jacome escribió sobre ello, que estos poemillas junto a la «Cantiga de vellas», son las únicas incursiones que el frondoso escritor hiciera en gallego.

Sentí, como he dicho, una curiosa atracción por el escritor gallego. Me he

preguntado a veces qué es lo que sucedió en aquel momento que me indujera aquel impulso creciente. Mi profesor de literatura me dijo un día que «Valle-Inclán es un pintor; que con la literatura pinta». Me he acordado siempre de aquella afirmación aunque la entendí en parte. Con el paso de los años he comprendido también que es bastante más que un pintor.

Hubo sin duda otro aspecto que me atrajo de Valle Inclán y fue su relación con el carlismo. Por aquel entonces yo sabía muy poco de todo aquello, aunque un día fui a oír un discurso de Fal Conde en el salón de actos de la Diputación de Zaragoza. Incluso en mi tercer año de carrera subí a Montejurra junto a algunos colaboradores de Carlos Hugo, pero ya entonces me sentía agnóstico, republicano y vagamente de izquierdas. En cualquier caso el fenómeno me interesaba y me resultó muy interesante la experiencia. No creo que sea cuestión de despacharlo con unos pocos lugares comunes. No obstante en mi tiempo de adolescencia era sobre todo la aureola romántica que le rodeaba, los estereotipos de causa perdida lo que determinaba su atractivo. En la antología que cité al comienzo se insertaba igualmente el primer capítulo de *Los cruzados de la causa* y eso me abrió nuevas expectativas.

La conclusión de mi encuentro iniciático con Valle Inclán fue la lectura de las *Sonatas*. Era imposible encontrarlas en una librería, al menos para un chico como yo, así que en las Navidades de aquel año, aprovechando el receso escolar, lo intenté en la Biblioteca Municipal de Zaragoza. Por aquel entonces no estaba permitido leerlas, aunque eso lo supe más tarde, y menos si el que las reclamaba era un adolescente con cara de niño. Las pedí e inopinadamente salieron una tras otra las cuatro. Recuerdo muy bien aquellas Navidades:

salía de mi casa para encerrarme en la biblioteca a leérmelas con avidez a la par que sosiego. Aquello constituyó un placer enorme para mí que no es posible olvidar.

MIS PRIMERAS ESCENIFICACIONES

Las *Sonatas* me produjeron una enorme fascinación, fue mi primer encuentro con una de las obras grandes de Valle-Inclán. Así forjé igualmente una imagen del escritor que luego fui modificando en gran medida. Una imagen que me impulsó a seguir leyendo sus obras en la medida que pude encontrarlas. El primer cambio decisivo en mi comprensión de su obra se produjo en 1964. Era a la sazón director del Teatro Universitario de Zaragoza y realicé una de esas empresas que sólo se pueden hacer cuando uno tiene veinte años, mucho valor y bastante descaro: escenifiqué nada más y nada menos que *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. Fue verdaderamente una aventura tremenda, aunque también coronada por el éxito y no pocos sinsabores¹.

La hija del capitán fue prácticamente un estreno mundial. Existía el antecedente de una puesta en escena con máscaras en Toulouse, dirigida por Martín Elizondo, y de una representación madrileña en una Facultad, pero nunca se había hecho en un teatro con las dimensiones y el carácter del Principal de Zaragoza. El montaje produjo una gran impresión y resultó una experiencia enormemente importante para la revalorización de Valle como autor literario-dramático. En aquel tiempo era todavía

¹ Ver mi ensayo: «Años decisivos», en: VV.AA.: *Teatro universitario en Zaragoza (1939-1999)*. Coordinación de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Prensas universitarias, 2000.

mucha la gente que creía que muchas de sus obras eran irrepresentables; tanto es así que un profesor de literatura de la Universidad zaragozana muy connotado, una persona con la que me llevé muy bien siempre y con la que tuve una relación excelente, llegó a decirme: «¿Está usted seguro de que eso se puede representar?»; le respondí que lo íbamos a hacer y así fue.

A las pocas semanas del estreno, José Luis Alonso me manifestó su sorpresa ante lo que habíamos escenificado e incluso añadió: «Yo no sé cómo puede hacerse eso». Más tarde, en 1968, él mismo escenificó un excelente programa Valle-Inclán con *La enamorada del rey*, *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, lo que demuestra que sabía perfectamente cómo era posible llevar a cabo aquello. Pero, evidentemente, en aquel entonces causaba sorpresa que se pudiera abordar un texto de las dimensiones y complejidad de *La hija del capitán*. Por otra parte existían dudas sobre cómo aquellas obras iban a funcionar escénicamente. La sorpresa quizás para muchos y para mí también fue su enorme eficacia, así como la existencia de ciertos elementos que hoy consideramos sugerentes y habituales y que entonces no lo eran tanto.

Años más tarde leí un número de la revista *Índice* publicado a comienzos de los cincuenta. Recuerdo que el editorial me sorprendió mucho. Declaraba que habían decidido preparar aquella entrega para que el nombre y la memoria literaria de Valle Inclán no se perdieran, o fueran reducto exclusivo de unos pocos. Percibí algo inquietante en aquellas notas. ¿Tan graves eran las circunstancias del momento? Leyéndolo de nuevo con más atención y sosiego en los prolegómenos del año del cincuentenario, me pregunté qué es lo que había sucedido para que se generara una

sensación como aquella en aquel momento. Sin duda había serias razones para hacerla y hay que buscarlas en el acoso de la censura y la exigencia gubernativa de un precio muy alto para los volúmenes que se publicaran. Mediante dicho sistema se pretendía impedir su lectura por parte de las capas populares y limitarlo a quienes poseyeran medios económicos holgados².

Pienso que una reflexión así debemos hacérsola todos porque, efectivamente, se corrió el riesgo de que Valle-Inclán quedara reducido a casi nada, que no se volviera a reeditar, que sus obras no se representaran, que su narrativa no se leyera. Pero fueron sucediendo cosas altamente significativas en España y en otros países, como la representación de *Luces de bohemia* en el Teatro Nacional Popular en París, en una puesta en escena de Jean Vilar, que abrieron el camino a la posible escenificación de los esperpentos. También se produjeron las primeras puestas en escena de *Divinas palabras* en 1961 y 1963, la primera en Madrid dirigida por Tamayo y la segunda en París por Roger Blin, así como de las *Comedidas bárbaras*: la que realizó Adolfo Marsillach en el año 66 de *Águila de blasón* y las que vinieron después. Todo ello contribuyó a dar una dimensión muy diferente de la obra valleinclaniana, a lo que también ayudaron las publicaciones de sus obras en colecciones de bolsillo, logrando en cierto modo que dejara de ser totalmente inaccesible para hacerse un escritor al alcance del público.

A título de ejemplo recordaré que cuando a comienzos de 1964 encontré *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, fue para mí todo un descubrimiento. El volumen

² Rodríguez, Juan: «Valle Inclán y la censura franquista I: 1939-1955». Revista *Cuadrante*, nº 4. Vilanova de Arousa, 1999, pp. 23-41.

correspondiente de la *Opera Omnia* o la edición de Editorial Plenitud, ediciones en las que podían leerse, eran muy poco accesibles. Yo logré hacerlo y decidir su escenificación, porque me fue posible acceder a un ejemplar de la segunda que dormitaba en la biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Zaragoza.

Relato estos sucintos pormenores para manifestar que en un plazo relativamente breve, se forjó una perspectiva nueva en torno a Valle Inclán que poco antes no era previsible. Aquella especie de grito de alarma del editorial de *Índice* había encontrado respuesta positiva. Yo por mi parte publiqué en 1972 mi libro *Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. En su momento tuvo una notable repercusión en el medio. Era en cierto modo mi propuesta analítica tras un periodo de experiencias personales en torno a su obra y su sentido del teatro. Evidentemente ahora hay ciertos pasajes que cambiaría y otros que suprimiría. Así suele ocurrir cuando se crece, se trabaja y enriquecemos nuestros saberes.

EL CINCUENTENARIO

Existen otros dos momentos clave en mi relación con Valle-Inclán. El primero de ellos tuvo lugar en el año 79, cuando el Ministerio de Cultura participó en el Festival de las Naciones que se hacía en Caracas. En aquella ocasión se me propuso diseñar y realizar una exposición sobre Valle-Inclán, situación que aprovechamos para llevar a cabo otras actividades. Una de ellas fue la edición de un disco, titulado *Valle-Inclán y su tiempo*, en el que se recogía la voz del escritor leyendo tres poemas y un fragmento de *Sonata de otoño*. Recuperamos la voz de una de aquellas grabaciones en soporte de mica que se hicieron



en los inicios del período republicano, en las que diferentes escritores leían fragmentos de su obra, y que se conservan en los archivos de Radio Nacional. Tuve el placer de que la portada del disco y el Catálogo las hiciera mi buen amigo Joseph Renau, maestro del fotomontaje y el muralismo.

Procedí a preparar una selección de la poesía valleinclaniana para integrarla en el proyecto. En mi opinión su obra poética está infravalorada y a mí me resulta muy interesante. Le tengo gran estima y encuentro extraordinarios libros como *La pipa de Kif*. En esta ocasión tuvimos en cuenta no solamente los tres volúmenes editados en vida del escritor, sino también algunas otros poemas que ya se habían exhumado y que estaban disponibles, como el más conocido y contundente *¡Nos vemos!*, que

escribió después de su segundo viaje a México y que se ha convertido en un texto emblemático. La interpretación corrió a cargo de Rosa Vicente, Alicia Hermida, Pedro del Río, Juan Meseguer y Victórico Fuentes.

También estaba previsto realizar un programa para televisión, concebido como un espacio dramático que incluía varias escenas de obras de Valle-Inclán (*La marquesa Rosalinda*, *La cabeza del Bautista*, *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas*, etc.). Escribí el guión, diseñamos la escenografía y los figurines y lo ensayamos. Todo estaba dispuesto para la grabación, pero problemas de índole administrativa impidieron que finalmente se llevara adelante. El Director General de Teatro en aquellas calendas no hizo lo que era exigible, ni tenía una convicción firme para defender el proyecto, así que tuvimos que conformarnos una vez más. Durante un tiempo pensé que aquello había tenido una importancia relativa, pero más tarde he comprendido que no fue así.

El segundo momento al que hacía alusión, el más intenso sin duda, se produjo en 1986, año en que me encontré con la posibilidad y la responsabilidad de diseñar y dirigir el conjunto de actividades del Cincuentenario. Como suele ocurrir en estos casos, hubo unos recursos muy inferiores a lo que se podía prever para el número de actividades que se programaron. La primera y más ambiciosa fue la Exposición titulada *Valle Inclán y su tiempo*, que ubicamos en el salón de baile del Círculo de Bellas Artes de Madrid. De grandes dimensiones, incluimos en ella aportaciones plásticas de los pintores coetáneos del escritor con los que mantuvo relación, bien porque escribió sobre ellos o porque fueron sus amigos. Otro de sus apartados lo constituía una amplia muestra

bibliográfica que agrupaba ediciones originales y algunos pocos facsímiles. Reunimos toda la obra editada en vida de don Ramón. Además se compusieron una serie de grandes reproducciones con la cronología, textos e imágenes, que configuraba el centro de la exposición. Por último publicamos una serie de catálogos, cinco en total, que correspondían a los diferentes terrenos abordados: la exposición *Montajes de Valle Inclán*, *Valle Inclán y el cine*, etc.³.

*El Simposio Internacional*⁴ sobre su obra fue otra de las grandes acciones del Cincuentenario. Se desarrolló en Madrid y se concluyó en Galicia. Programamos la última sesión en el paraninfo de la Fonseca Compostelana e hicimos un recorrido sentimental y de estudio por Vilanova de Arousa, A Pobra, Baión, Cambados, A Lanzada, etc. Fue una mezcla de celebración lúdica y de acercamiento a las fuentes familiares, vivenciales y paisajísticas del escritor.

Fue tanta mi dedicación valleinclaniana en aquel periodo que llegué a rozar una obsesión pertinaz de la que tardé en liberarme. Me acostaba con Valle Inclán en mi cabeza y me levantaba a vueltas con Don Ramón. Fueron ocho meses de un trabajo vehemente, no exento de múltiples tensiones, de organización sumamente compleja y un poco obsesivo en mi entrega.

Lo más prototípico de lo que hicimos en el Cincuentenario fue el intento de establecer una visión globalizadora de la producción valleinclaniana y de los hechos

³ Los *Catálogos* llevaban los siguientes títulos: *Valle Inclán y su tiempo hoy: Catálogo general*; *Valle Inclán y su tiempo*; *Montajes de Valle Inclán*; *Valle Inclán y el cine* y *Simposio Internacional Valle Inclán*. Fueron editados por el INAEM del Ministerio de Cultura, en 1986.

⁴ Las Actas del *Simposio Internacional* se reunieron en dos volúmenes con el título: *Químera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*. Fueron igualmente editadas por el INAEM en 1989.

artísticos generados a partir de la misma, así como respecto a lo que significaba y suponía. La exposición sobre los montajes nos permitió analizar la evolución de las escenificaciones españolas y extranjeras; la incursión cinematográfica, con el visionado de todos los filmes realizados a partir de sus obras, desde *Sonatas* hasta *Luces de bohemia*, un lenguaje escasamente utilizado para tratar a Valle-Inclán y no siempre con total acierto.

Como complemento a las actividades del cincuentenario edité el epistolario disponible y disperso de Valle. Me interesó sobremanera desde el principio reunir y exponer esa otra dimensión del escritor que aparece en sus cartas. Entre las reunidas las hay públicas, que son escritos de debate o aclaración para los cuales se vale del género epistolar. Otras son privadas, las más interesantes en el plano biográfico y también las que desvelan sus sentimientos o posturas civiles. En muchos casos son sumamente reveladoras⁵.

Los epistolarios cuando se organizan y se plantean bien, descubren aspectos sorprendentes de las personas, que en el caso de Valle-Inclán no son nada desdeñables. Ejemplo de ello es que en algunas cartas puede detectarse claramente la crisis ideológica que se produjo a mediados de los diez. Esa transición tiene, entre otros orígenes, la desgraciada muerte de su hijo primogénito, Joaquín María, en una playa de Cambados. Un signo testimonial significativo en este caso lo constituye una carta que dirige a Ortega, en donde transmite unas dimensiones personales que son muy

esclarecedoras. Preparar la edición del epistolario junto a la cronología y los escritos dispersos, fue uno de los placeres que me deparó el Cincuentenario.

Mi aproximación y conexión con Valle-Inclán en suma, se forja a través de todas estas circunstancias y procesos distintos. Desde esa primera toma de contacto en la adolescencia hasta la serie de actividades de carácter casi multidisciplinar que pude diseñar y organizar en el año 86. Desde entonces de una manera deliberada, he preferido siempre un tono de sosiego y pausa en mi dedicación para adquirir una mayor distancia que me condujera a una visión desveladora. En cualquier caso me producen hastío los lugares comunes que en ocasiones se manejan o las interpretaciones fantasiosas ajenas al más elemental historicismo, y me interesan en mayor medida las precisiones biográficas documentadas o la valoración de su obra en el conjunto de la literatura española y europea de su tiempo.

EL TEATRO Y SU CONTEXTO

Si trazamos las conexiones entre la literatura dramática valleinclaniana y sus opciones estéticas, podemos establecer una serie de periodos diferenciados que articulan a su vez planteamientos estilístico-dramatúrgicos. Así, en líneas generales, hablamos del ciclo naturalista en torno a Cenizas, del ciclo galaico, de un ciclo modernista y por último del ciclo que engloba los esperpentos. Aunque estas clasificaciones nunca agotan el sentido profundo de las obras, permiten por lo menos organizar el territorio en el que nos movemos.

Es preciso subrayar que Valle escribió una parte de sus obras para la escena, pensando en su escenificación inmediata, y

⁵ Valle Inclán: *Cronología, Escritos dispersos, Epistolario*. Edición de J. A. Hormigón. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.

—Hormigón, J. A.: «Lectura sesgada de un Epistolario». *Hispanística XX*, Universidad de Dijon, 1986, pp. 229-243.

otra para su difusión como libro, aunque estuvieran destinadas a un escenario hipotético que no existía entre los que estaban a su alcance. Hay que tener en cuenta que la literatura dramática se ha escrito siempre en función del teatro realmente existente en ese momento en la comunidad que habita, para un edificio teatral concreto, para un tipo de códigos escénicos y de interpretación, y una organización de los elencos y compañías inscrita en la forma de producción imperante. Todos esos elementos gravitan sobre el escritor a la hora de elaborar sus producciones literariodramáticas para la escena. Shakespeare no habría escrito como lo hizo si no hubiera tenido unos teatros como los isabelinos, tampoco Lope o Ibsen respecto a los suyos.

Valle escribe algunas obras en función de los elencos que van a representarlas, de la tecnología escénica de que dispone y del tipo de interpretación que existía en la época. Entre ellas figuran desde *La marquesa Rosalinda* y *Cuento de abril* hasta *La cabeza del dragón*. Todas ellas tenían un destinatario concreto y en el caso de la última el proyecto de una compañía de teatro infantil, lo que no debe llevarnos a confundirla con una obra para niños aunque se escribiera para un programa de dichas características-. La propia adaptación que hace de *El marqués de Bradomín*, aprovechando el éxito siempre relativo de las *Sonatas*, respondió a pautas similares: Convirtió a Bradomín en personaje escénico y le otorgó el título de *El marqués de Bradomín, coloquios románticos*.

La actitud del escritor visionario es bien distinta. Construye su composición literariodramática para un escenario hipotético, que quizás no existe aunque sea potencialmente posible. Relativamente pronto, Valle Inclán acomete la creación de textos contruidos al margen de la norma-

tiva escénica dominante, que se proyectan hacia un teatro quimérico en opinión de muchos. No hacia un teatro ilusorio fruto de la fantasía, sino hacia uno racionalmente factible aunque no lo tuviese en ese momento a su alcance.

Los dos primeros textos claramente atípicos dentro de la historia de la literatura dramática española de los siglos XIX y XX, son *Águila de blasón* y *Romance de lobos*. Estas obras ni tan siquiera llegaron a dejar sin aliento a sus contemporáneos, ni mucho menos a los actores y empresarios de su tiempo. Simplemente no consideraron que aquello fuera teatro, aunque tampoco hallaron una denominación alternativa convincente. Para intentarlo recurrieron a la coartada de refugiarse en el reducto de la novela dialogada. Seguramente pensarían que tampoco lo era, pero su apariencia se asemejaba más a ese género que a la literatura dramática tal como entonces se entendía.

Detrás de estas obras reverbera el antecedente de *La Celestina* y emerge algún tipo de modelización shakespeariana, pero parece plausible que Valle dispuso de fuentes estéticas relativamente más próximas. Respecto a estas dos *Comedias bárbaras* es perceptible la influencia emanada de la escenotecnia y de las representaciones wagnerianas que se realizan en el Teatro Real en la transición del siglo XIX al XX.

INNOVACIONES WAGNERIANAS

El wagnerianismo fue un movimiento sumamente interesante desde el punto de vista escénico, con el que podemos mantener distancias en cuanto a sus planteamiento estéticos pero cuyas innovaciones respecto a la puesta en escena son incontestables. Se trata de un procedimiento renovador como lo fue el naturalismo y



Richard Wagner: *Parsifal*.

como sería más tarde una de sus derivaciones: la obra escénica y plástica del director y escenógrafo suizo Adolphe Appia. Un personaje tan decisivo en las transformaciones del teatro del siglo XX, partió del wagnerianismo para deslizarse paulatinamente hacia territorios conceptuales muy distintos⁶.

En síntesis, Wagner elabora unas proposiciones sobre cómo contar una historia literario-dramática, cómo articular la música como parte expresa del relato y también cómo abordar las renovaciones formales necesarias para alcanzar la verosimilitud escénica que pretendía. Las representaciones wagnerianas en el Teatro Real de Madrid forzaron a su electrificación completa. Junto al Covent Garden londinense, fueron los últimos grandes tea-

tros europeos en sustituir la iluminación de gas por la eléctrica. La proximidad de este evento con la composición de las *Comedias bárbaras* así como determinados aspectos estilísticos, establecen una relación entre ambos hechos. Nada de ello le impidió al unísono poner en boca de Bradomín su desdén por la música «de ese teutón llamado Wagner».

El tránsito de la iluminación de gas a la eléctrica jugó un papel decisivo en las transformaciones que se concitaron en numerosos aspectos de la puesta en escena. El sistema de proyectores de arco voltaico que fue la tecnología lumínica dominante hasta fines de los años diez, proporcionaba una luz limpia, blanca, de gran intensidad, que podía ser dirigida. Permitía igualmente producir una amplia serie de efectos y conseguir proyecciones fijas o en movimiento. Hasta la invención de la lámpara incandescente de tungsteno en 1913, las de filamento de carbono cumplieron una fun-

⁶ Appia, Adolphe: *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1999.

ción subsidiaria respecto de las de arco, habida cuenta de los problemas de instalación y fragilidad que presentaban.⁷

La implantación de la luz eléctrica supuso grandes transformaciones en la escenificación, como ya he dicho, aparte de instaurar un grado de seguridad mucho más elevado para los edificios y los propios actores. Básicamente permitía una utilización global del espacio, desde el primer término hasta el foro, o de una zona concreta aislándola del resto. Carecía de los problemas derivados de la combustión gaseosa, el más molesto la aparición de una bruma de vapor de agua en primer término que disminuía la visibilidad. Las capacidades de dirigir y regular propiciaron el deseo de imitar la naturaleza, describir transiciones horarias, diferenciar interiores y exteriores, intensificar los claroscuros, etc. Del mismo modo fue utilizada muy pronto para construir subrayados dramáticos y efectos de imitación de la realidad o meramente fantásticos. El nuevo marco tecnológico indujo en mi opinión una forma interpretativa alejada de la grandilocuencia, el gesto ampuloso y la utilización prioritaria del primer término. La mejor visibilidad en toda la escena produjo igualmente modificaciones en el diseño del movimiento escénico, así como en la definición de escorzos y gestos actorales más breves.

Los nuevos recursos narrativos derivados del empleo de la luz eléctrica, pusieron en manos del autor de *Aguila de blasón* y *Romance de lobos* un instrumento expresivo de perspectivas inusuales entonces. Las didascalias de ambas obras son fiel reflejo con sus propuestas de claroscuro

ros, escenas nocturnas, fulgores rojizos de los troncos que arden en el lar, focalización y jerarquización de los personajes, apariciones fantasmagóricas, propuestas de ámbitos insólitos como el de la barcaza que cruza la ría, etc. Las soluciones escénicas para materializarlas exigían del nuevo sistema de iluminación.

MAGISTERIO SHAKESPEAREANO

En una de sus escasas afirmaciones emblemáticas, Valle-Inclán declara en *ABC* el 23 de junio de 1927: «he hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare». Esta conclusión es sumamente interesante no sólo por sus alusiones shakespearianas concretas, sino por lo que toca a su planteamiento estructural. Percibimos fuertes aromas que emanan del escritor isabelino en las *Comedias*. En el personaje de Max Extrella late un cierto reverbero de *El rey Lear*. Por otra parte, en un plano más fundamentador, trata de un modo un tanto sorprendente la estrategia de introducción de documentos en las obras literarias. En unas declaraciones a Luis Calvo a propósito de *El Ruedo Ibérico*, publicadas en *ABC* el 3 de julio de 1930, dice:

«En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época... Shakespeare pone en boca de su *Coriolano* discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque lejos de rechazar esos textos los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan...».

La sorpresa nos la causa al unísono el hecho de que Valle Inclán valore de forma

⁷ Ver mi artículo: «Inicios de la luz eléctrica en el teatro». Madrid: Revista *ADE-Teatro*, nº 80, 2000.

decididamente positiva la incorporación documental, procedimiento que utiliza sobre todo en *El Ruedo Ibérico*, y que se remita a *Coriolano* para cotejar sus virtudes y eficacia. En aquel momento no era ésta una obra muy frecuentada en nuestro país; ni de las que se leyeran habitualmente. Hasta la traducción de Astrana Marín de las obras completas de Shakespeare, no he encontrado ninguna traducción ni representación en España⁸. Todo ello dice mucho sobre los conocimientos que el escritor pudiera tener respecto a determinadas cuestiones, y aún más si tenemos en cuenta que vincula muy estrechamente la escritura shakespeariana con el original de Plutarco, que es de donde proceden dichos documentos. Quizás incluso si Valle se refería tan sólo al antecedente de la *Vida de Coriolano*, perteneciente a las *Vidas paralelas* redactadas por el escritor griego afincado en Roma.

No obstante, la afirmación inicial a la que he hecho referencia tiene un calado más profundo. Más allá de que el modelo instaurado por *La Celestina* puede estar también en el trasfondo de una parte de la literatura valleinclaniana, remitirse a Shakespeare suponía adoptar una estructura que era radicalmente diferente de la que dominaba en su entorno y en la España de la época. Valle-Inclán no sólo desarrolla o plantea este modelo estructural, sino que lo asimila y se sitúa en su senda.

Frente al modelo de estructura cerrada que procede de una cierta tradición clasicista y que dominó el teatro realista deci-

monónico en sus diversas variantes, escogió el de la estructura abierta, existente en el pasado en las obras de Shakespeare y otros isabelinos, así como en algunas de Molière, de Lope, de Goldoni, de Lenz o de Büchner. En la primera, la conciencia del héroe determina el espacio, el tiempo, la moral de la historia y el resto de los personajes como antagonistas o propiciadores. En ocasiones podemos encontrar héroes negativos, que no ceden por eso su afán de ser portadores de la moral de la historia. En la segunda, la conciencia del protagonista, que no héroe en el sentido de la preceptiva clásica, se ve enfrentada contradictoriamente a la historia de los hechos sociales y en consecuencia relativizada. Tanto la espacialidad como la temporalidad muestran las contradicciones entre lo concreto del conflicto personal y un territorio histórico más vasto. Por último, el lector o el espectador establecen su propia valoración tras presenciar los acontecimientos contradictorios que se le muestran. Ambas estructuras suponen formas muy distintas de narrar los acontecimientos y determinan procedimientos diferentes. La primera produce el drama, la segunda la crónica.

Otra de las afirmaciones reveladoras de Valle-Inclán es aquella en la que dice que «se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario (...) porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación». También en este caso recurre a evocaciones shakespearianas que cuenta con gracejo extraordinario. El 23 de noviembre de 1933, en la revista madrileña *Luz*, plantea de este modo la cuestión:

«Shakespeare empezó a escribir *Hamlet* y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. “A esta mujer hay que ente-

⁸ Víctor Balaguer estrenó en septiembre de 1877 un cuadro trágico que tituló *Coriolano*, que nada tenía que ver con la obra de Shakespeare, escrito a partir de Plutarco. Se publicó en la Biblioteca Universal, Tomo LVII de la Colección de los mejores autores, en 1880.

Ver: Par, Alfonso: *Representaciones shakespearianas en España*. Madrid: Victoriano Suárez, 1940, p. 113.

rrarla”, se dijo sin duda. “¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico que puede ser mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea”. Allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: “Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero sólo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que este sea el más noble: un cráneo”. Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet».

Quizás esta referencia es bien conocida, pero no me he resistido a transcribirla porque considero que propone algunos elementos básicos de lo que desarrolla en su escritura. Tanto desde el punto de vista literario-dramático como de la creación escénica, esta concepción es fundamental puesto que se contrapone a la visión idealista que ha producido en general el teatro psicologista y todo proceso escénico individualista. Es verdaderamente elocuente que Valle plantee la cuestión de forma tan estricta, porque implica a su vez una forma de interpretación y una concepción del hecho escénico determinadas.

En 1887 se crea en París el Teatro Libre para llevar el naturalismo a la escena. No obstante en sus *Causerie de la mise en scène* publicadas en 1903, Antoine indicaba: «Es el medio quien determina el movimiento de los personajes, y no los movimientos de los personajes quienes determinan el medio»⁹. Se trata de idénti-

ca reflexión de la que hará Valle Inclán años después. Sin embargo el escritor gallego no pretende construir el naturalismo, sino que establece su relación con Shakespeare con todo lo que ello implica. La descripción que hace es muy graciosa, pero lo sustantivo es que muestra cómo en definitiva, la modificación del espacio haría que toda la cadena de acontecimientos que Valle describe se produjera de otro modo. Los dos sepultureros, por ejemplo, que hoy sabemos que eran dos clowns, cosa que posiblemente el escritor ignoraba, caso de que el espacio hubiera sido distinto serían a su vez diferentes.

EL GROTESCO

La formulación de lo grotesco es muy temprana en Valle Inclán. Da la impresión de que manejaba algunos materiales sobre el tema de filiación hispánica pero también europea. Es sorprendente que Meyerhold, uno de los grandes directores de escena del siglo XX, no sólo proponga formulaciones similares en torno a lo grotesco en fechas muy próximas, sino también acciones concomitantes. En este caso basta recordar que son prácticamente contemporáneas *La Marquesa Rosalinda* o *Aguila de blasón* —con las escenas del robo del cadáver en el cementerio—, y la puesta en escena de Meyerhold de *La barraca de los saltimbanquis*, obra de Alexander Blok sobre la que escribió un capítulo de su libro *Sobre el teatro*. Es aquí donde establece su primera formulación del grotesco.

Ni uno ni otro se conocían en aquel momento ni sabían de sus escritos o escenificaciones, por eso causa notable curiosidad que se den a veces expresiones o afirmaciones casi similares. Al igual que en otros casos, podemos constatar aquí que en

⁹ Sarrazac, Jean-Pierre: *Antoine, l'invention de la mise en scène*. Arles: Actes Sud, 1999, p. 14.

un momento dado, cuando se da una determinada situación estética o ideológica que abarca un amplio territorio social y se convierte en inquietud múltiple, emergen respuestas y actitudes coincidentes.

EL ESPERPENTISMO COMO PROCEDIMIENTO

Como consecuencia de la utilización del modelo shakespeariano, Valle plantea en los esperpentos un tipo de estructura subyacente o latente de naturaleza abierta, es decir, que no está centralizada en la existencia de un héroe cuya autoconciencia centrifugue la totalidad del relato y establezca la única moral; que no adopte la condición de *alter ego* o portavoz del autor.

En la historia de la literatura dramática del siglo XX observamos diferentes modelos estructurales, algunos de los cuales denotan coincidencias con los esperpentos valleinclanianos. A mi modo de ver constituyen la clave de las coincidencias europeístas de Valle-Inclán, su conexión impremeditada con diversos escritores del siglo XX. Dicha proximidad reside en el tipo de estructura, en la que no encontramos un héroe portador de la historia, sino que descubrimos una crónica en cuyo proceso los personajes muestran sus contradicciones.

Luces de bohemia es el ejemplo más acabado de estructura abierta. Otros igualmente magníficos son *Madre coraje* o *Marat Sade*, pero *Luces de bohemia* es absolutamente paradigmática. La utilizo de forma preferente cuando debo explicar la cuestión a mis alumnos de dirección de escena. Esta obra excepcional nos permite hablar de la ausencia del héroe aunque exista un poderoso personaje protagónico, sólo que esto constituye únicamente una

referencia respecto a la configuración del reparto. Desde el punto de vista de la funcionalidad de los personajes, Max Estrella en ningún caso es el portavoz de la moral de la historia, sino que se muestra con todas las contradicciones propias de un individuo que se encuentra en una encrucijada vital e histórica concreta.

Otra de las rotundas afirmaciones acuñadas por Valle-Inclán, la última a la que haré referencia, es aquella que encontramos en la escena duodécima de *Luces de bohemia* y que Max Estrella enuncia poco antes de morir: «El esperpento lo inventó Goya, (...) los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento». Esta afirmación lacónica se ha repetido mecánicamente en tantas ocasiones, ha producido tantos comentarios curiosos a partir de su adopción en sentido lato y la encuentro por otra parte tan decisiva, que enunciaré algunas cuestiones al respecto.

Es bien sabido que existe una notoria ausencia de fuentes enunciadas por el propio Valle-Inclán, respecto a la fundamentación de muchas cosas de las que hizo tanto en el terreno literario como en el de la escenificación, el sentido de la crítica de arte, el modo de abordar los acontecimientos históricos, etc. Posiblemente la causa de semejante vacío se deba a que se situaron en el terreno de las intuiciones, en ningún caso improvisadas sino muy consecuentes, y ello no propició la exégesis de los fundamentos estructurados y articulados de su práctica. Puede que simplemente no quisiera formularlos, aunque este supuesto no casa con la soltura con que se explayó en no pocas de sus entrevistas periodísticas. Quizás por ello las afirmaciones de Max, tan directas y lapidarias en apariencia, adquieren una relevancia evidente.

En principio podemos preguntarnos por qué la referencia a Goya; por qué no a

un segmento más amplio de la plástica que iría de Durero o Brueghel hasta El Bosco, Velázquez o Leonardo, pintores todos ellos que de vez en cuando deslizan algunas de sus obras en una dirección similar en el plano estilístico y que Valle conocía bien. En definitiva, por qué esa elección modélica de Goya, que tampoco nos remite a la totalidad de su obra sino a la estética desarrollada en un período de su trabajo artístico, se convierte en paradigma de su propia escritura.

A través del recuerdo de mis visitas al Museo del Prado, percibí que quizás la respuesta nos la proporcione el propio pintor. Se exhiben allí dos cuadros de Goya, *La pradera de San Isidro* y *La romería de San Isidro*, que prácticamente tratan el mismo tema y que sin embargo fueron pintados en épocas distintas, con una separación entre ambos de unos veinte años. Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así mismo las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución, aunque éstas sean tan sólo un instrumento. En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y *La romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos.

Lo más directamente constatable es el cromatismo tan diferente que se da en ambas composiciones: tonos brillantes en la primera, sombríos en la segunda, pero hay mucho más. Las dos abordan un episodio similar: grupos de madrileños se solazan o acuden a la pradera para honrar al Santo. No tenemos ninguna duda de que el cielo de Madrid era el mismo en las dos ocasiones, pero aquí vemos trocado el azul brillante de una por un tenebroso horizonte en la otra. Las gentes que se han dado



Peter Waiss: *Marat Sade*.

cita son también muy diferentes. En la primera las vemos alimentadas, felices, disfrutando del asueto que la ocasión proporciona; en la segunda aparecen famélicas, con gesto crispado y sombrío. La composición adopta igualmente concepciones diferenciadas: en *La pradera* los personajes la ocupan de manera armónica, escalonada y equilibrada; en *La romería* se apiñan en un conglomerado de cuerpos y rostros que forman una pirámide casi espasmódica.

La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista. Una sociedad con esperanza y humor se había trocado en erial desesperanzado y opresivo a los ojos de quien la observaba. La realidad se había transformado radicalmente y con ella la propia mirada del pintor a la hora de reproducirla. Expresaba sobre el lienzo las contradicciones y sufrimientos que percibía, sólo que pasados por el tamiz de sus propias angustias y tormentas del espíritu que emergían como una proclama a la hora de mostrar su entorno, con independencia de cómo fuera éste en su configuración aparente. Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya.

En *La romería de San Isidro* y otros cuadros del periodo que denominamos pinturas negras, así como en los *Disparates*, *Caprichos*, *Desastres de la guerra* e incluso en algunos retratos como *La familia de Carlos IV*, las series de escenas inquisitoriales o de alienados y ciertas obras de carácter testimonial como *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*, etc. lo

que emerge es sobre todo la intencionalidad, la opinión y el criterio de Goya respecto de esa realidad que contempla y que convierte en obra pictórica.

Valle capta de manera admirable la mirada del pintor, la comprende y la comparte cuando escribe los esperpentos, *El Ruedo Ibérico* y algunas otras obras. Su alusión a Goya es todo menos anecdótica. Lo que pudiera serlo en mayor medida es aquello de que «los héroes clásicos se han ido a pasear al Callejón del gato», porque en definitiva alude a algo que forma parte intrínseca de la estética valleinclaniana que propone la amplificación deformadora de los personajes para desvelar sus comportamientos, en este caso en el territorio literario dramático.

Cuestión diferente sería plantearnos cómo debe interpretarse ésto desde el punto de vista escénico y de qué modo lo podríamos abordar; si esa amplificación deformante que aparece en el plano literario dramático debemos proseguirla en la escenificación. Personalmente tengo en este momento notables dudas de que deba hacerse.

ESCRITOR EUROPEO

¿Qué queremos decir cuando hablamos de un Valle-Inclán europeo? Quizás cuando atribuimos a alguien dicha circunstancia pensamos en su condición cosmopolita, su capacidad de establecer puentes de relación entre lo heterogéneo, de participar de inquietudes ideológicas y estéticas que comparten e intercomunican diferentes países, etc. En 1784 escribía Immanuel Kant su obra *Ideas para una historia universal* en clave cosmopolita. En plena ilustración aumentan los viajes y los libros y novelas de viajes, ciertos o fantásticos: los

Viajes de Gulliver de Swift, el *Viaje a Italia* y las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* de Moratín, el *Viaje de un filósofo a Selenópolis* (1804) de Antonio Marqués y Espejo, el *Viaje de España* (1765) de Luis José Velázquez, etc., que hablan a los suyos de lo visto en otras partes o de aquello que presentan como fantasía de mundos imaginarios para hablar de su entorno. Los libros de Memorias y los Diarios que comienzan a proliferar en la Europa ilustrada, son igualmente testimonios de interrelación continental.

Ciertamente es más fácil de entender su carácter de iberoamericano, ya que visitó aquellos países y escribió cosas sumamente interesantes sobre algunos de ellos. Hay en su obra una evidente impregnación de modos y hablas americanos. Valle pasó algunos momentos importantes de su vida en Cuba, en México y en Argentina y esas estancias quedaron uncidas a su manera de narrar el paisaje y los personajes de aquellos países.

Cuando nos referimos a un escritor, a un intelectual, a un artista confiriéndole el atributo de europeo, pretendemos constatar su contribución intrínseca a su matriz cultural hermanada con su capacidad implícita para coincidir y explicitar un territorio culturalmente más heterogéneo, como era y es Europa. Se trata de huir de tentaciones localistas y dirigirse a un interlocutor mucho más diverso, que comparte inquietudes y camina aspiraciones similares. La dialéctica emergente entre lo próximo y lo lejano.

Hablamos en consecuencia de un Goldoni europeo, tal y como lo definió el Consejo de ministros de cultura de la Unión Europea en 1993, a pesar de que era veneciano y estaba netamente inscrito en la cultura italiana. Sin embargo luego fue parisino. Este tipo de ambivalencia fue de

rango parejo en Leonardo da Vinci, Castiglione, Torres Naharro, Luis Vives, El Greco, Velázquez, Boccherini, Haëndel, Mozart, Martín y Soler, Blanco White, etc. La condición de europeos entre los contemporáneos de Goldoni, la podemos otorgar sin reservas igualmente a Voltaire, Rousseau, Diderot o Lessing por la mentalidad que subyace en sus escritos e incluso por su propia actitud vital en algún caso. Después todo fue más ostensible pero no más fácil. Los nacionalismos entre sus muchas perversiones, incluyen una exaltación excluyente del localismo y rechazan la interrelación como especie contaminante.

Valle-Inclán no está alejado de ciertos movimientos europeos, que aunque fueron relativamente atípicos en España emergían con denuedo en Europa. No debemos obviar la filiación modernista de sus inicios, versión hispana del *Art nouveau* o del *Modern stile*, que le inscribe en el cosmopolitismo antes citado. Sus lecturas de libros y revistas franceses en la biblioteca personal de Muruais en su casa de Pontevedra, nos enuncian fuentes precisas al respecto. Los ácidos comentarios de Leopoldo Alas a *Epitalamio* calificándolo sintomáticamente de «un modernista, gente nueva» y la denostación por parte de Cejador tachándole de plagiarlo de Chateaubriand en *Sonata de invierno* y otras obras, nos hablan de un evidente encono hacia su postura¹⁰.

Como he dicho en otras ocasiones, el Valle Inclán de *Epitalamio* era en cierto modo un cosmopolita de ocasión, por táctica y funcionalismo, que le abriera caminos y le permitiera conquistar un lugar en el sol de la literatura española del momen-

¹⁰ Alas, Leopoldo: Paliques en el *Madrid Cómico* del 25 de septiembre y el 9 de octubre de 1897.

— Cejador, Julio: *Crítica profana*. Madrid: Austral, 1984.

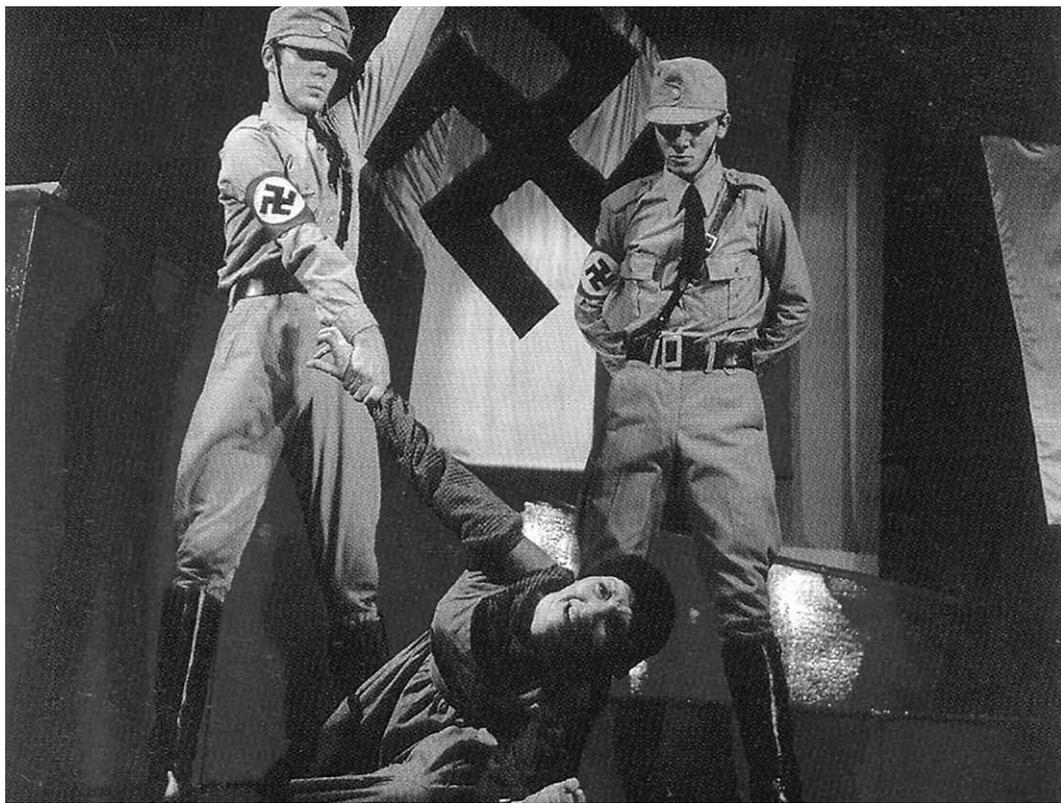
to. Es interesante constatar que en la medida en que su enraizamiento es más gallego y español a un tiempo, su dimensión universal se acrecienta superando lo anecdótico en aras del substrato profundo de las contradicciones y procesos que expone. ¿Por qué debemos considerar *El rey Lear* de Shakespeare, *Tristram Sandy* de Sterne, *Jacques el fatalista* de Diderot, *Wilhelm Meister* de Goethe, *Peer Gynt* de Ibsen, *La ronda* de Schnitzler o el *Ulises* de Joyce, todas ellas narraciones novelescas o dramáticas de viaje o de camino, menos universalistas que *Lucas de bohemia*?

Francamente europeísta aparece Valle en relación a las circunstancias traumáticas de la Primera Guerra Mundial. *A media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, seguida de *En la luz del día*, es una narración, me atrevo a asegurar, a la que no se acostumbra a conceder la atención debida. Aparte de la técnica de realismo puntillista que utiliza y desarrollará con mayor hondura en *El Ruedo Ibérico*, el relato posee un vigor e intensidad notables y una agudeza extraordinaria en la descripción interna de los acontecimientos bélicos. Sus crónicas, reunidas más tarde en un volumen, se anticipan a toda la literatura pacifista que irrumpe a la conclusión del conflicto. Escrita en 1916 y revisada para su publicación como libro en 1917, coincide con *El fuego* (1916) de Barbusse y precede a *Batalla naval* (1917) de Reinhard Goering, *En tormentas de acero* (1920) de Ernst Jünger, *Bautismo de fuego de un hombre en 1917* y *Tres soldados* (1921), ambas de John Dos Passos, *El bravo soldado Schweik* (1923) de Hasek, *Sin novedad en el frente* (1929) de Remarque, *Guerra* (1928) de Ludwig Renn, *El caso del sargento Grischa* (1927) de Arnold Zweig, *Adiós a las armas* (1929) de Hemingway, *Tambores en la noche* (1920) de Brecht, *Cuatro de*

infantería de Johannsen, etc.; así como las de escritores españoles en torno a la guerra de Marruecos: *Iman* (1930) de Ramón J. Sender, *El blocao* (1928) de Díaz Fernández, etc.

No obstante adquiere mayor relevancia su inscripción, sobre todo desde las *Comedias bárbaras* y buena parte de los esperpentos, a un expresionismo grotesco que en los años veinte tenía notables representantes en el ámbito literariodramático. Por otra parte, desde el punto de vista estructural Valle engrana con diversas formalizaciones que son básicas en el desarrollo literariodramático del siglo XX y en la transformación del hecho teatral. Me refiero a la epicidad planteada por Brecht o que se deriva de los modelos brechtianos, a la poética que elabora Maiakovski, y en general todos aquellos autores que utilizan el grotesco y también la estructura abierta en sus composiciones, no tan alejados desde el punto de vista estilístico en algunos casos. No considero en este caso a los irlandeses, aunque se le haya querido relacionar con Synge, sino más bien en escritores como Odón von Horvath, un austriaco que escribía en alemán, que tenía pasaporte húngaro y que se ha traducido al castellano. En una de sus mejores obras por ejemplo, *Cuentos de los bosques de Viena*, existen planteamientos dramáticos y elementos de estructura abierta próximos a los suyos.

¿Por qué se mantiene a Valle al margen de estas cuestiones, de este territorio común aunque frecuente ante todo su periferia? ¿Por qué es interpretado tan parcialmente o tan mal en algunos casos? Es cierto que después de la Guerra Civil Española se quiso forzar la certidumbre de que siempre había sido carlista, e incluso se le quiso calzar el equívoco de ser un socialfascista. Todavía a comienzos de los años ochenta,



Bertolt Brecht: *Terror y miseria del III Reich*.

el director de escena y escritor italiano Luigi Squarzina, con quien mantuve diferentes conversaciones en aquellos años, me dijo en una ocasión: «¿Por que le interesa tanto Valle Inclán que era un social-fascista?» Me quedé tan atónito que apenas pude balbucir una explicación.

Indudablemente debemos preguntarnos por qué no hemos sabido argüir y fomentar el universalismo de Valle, o por qué si lo hemos hecho no hemos conseguido que se asumiera como tal. También por los intereses que lo han obstaculizado y por los interesados de que no fuera así. No obstante, en el plano teatral, repasando las escenificaciones que se han hecho de sus obras podemos constatar que en algunas se prescindió de referencias pintoresquistas,

haciendo fuerte hincapié en los elementos contemporáneos en su formalización plástica-visual.

De la misma manera que se estudia Venecia al tratar de Goldoni y que es necesario entender la existencia de ciertas categorizaciones que aparecen en el contexto para comprender sus comedias; quien quiera escenificar una obra de Valle-Inclán tendrá que entender otras referidas a Madrid, a Galicia y algunas regiones de España, a su historia profunda y a la oficial. En ambos casos las propuestas son bastante universalizables. Por ejemplo, que la miseria intelectual no se produce únicamente en estados de miseria material. Ahora vivimos una situación de creciente miseria intelectual, envuelta de falsos oro-

peles y apariencias inconsistentes, y sin embargo no padecemos una enconada miseria material en nuestro país. El tema de la crisis del intelectual que constituye uno de los núcleos dramáticos más elocuentes de *Luces de bohemia*, es extraordinariamente contemporáneo y acuciante. Expresa la noción de cuál ha sido la ejecutoria vital del individuo respecto a lo que considera sus responsabilidades humanas y cívicas. En mi opinión, esto es lo que habría que desarrollar de forma más profunda y prolija al realizar la escenificación.

En líneas generales, no hemos logrado situar lo que viene del sur como algo que también pertenece a Europa y Valle ha sido víctima de ello, a pesar de ser un escritor perfectamente inmerso en una determinada contextualización europea. Bien es cierto que de una forma relativamente autónoma, porque no se han podido constatar y establecer las vías por las que podría haber accedido a muchos de los datos, referencias e informaciones que le otorgaran una carta de naturaleza reconocible como tal. Con frecuencia se sucumbe con cierta alegría a la tentación de reducirlo a una dimensión pintoresca, muy propia de los ignaros localismos sureños.

Desde el siglo XIX, muchas de las cosas que llegaban de España a Europa tenían que poseer el salvoconducto de lo

folklórico o lo pintoresco para que pudieran pasar los exigentes filtros intelectuales y difundirse. Esta actitud sigue siendo más dominante de lo que nos gusta creer: nunca llegamos a saciar la sorpresa que nos produce comprobarlo. Valle entró a formar parte de las alforjas que contenían los materiales pintorescos que, merced al concurso de ciertos zafarranchos casuales, conseguían atravesar la frontera norte. Quizás fue todo lo que pudo lograr en este envite. Gracias a que Ramón y Cajal publicó algunas cosas a tiempo, no lo consideraron también en su día «un chico pintoresco del sur» que había descubierto algo, pero que en realidad no lo había hecho porque nadie se daba por enterado y menos que nadie sus conciudadanos gobernantes. No todos han tenido la misma suerte o capacidad que Don Santiago.

Diré por último que la condición europea de Valle-Inclán procede de la estructura que subyace en algunas de sus obras, que lo emparentan con los autores que las comparten en su contexto continental, e igualmente de que su temática, tan hondamente española, es susceptible de ser leída desde una óptica contemporánea ajena a localismos reductores. Pero también es necesario que Europa y los europeos se reconozcan a sí mismos en toda su extensión y sin prejuicios deleznable.

Obras sobre Valle-Inclán en Edicións do Castro

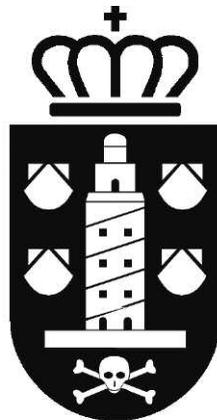
- Cartas eruditas e literarias a Murguía. Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez e Ramón del Valle Inclán y Peña, ed. de Xaquín del Valle-Inclán Alsina e Alfonso Mato.
- Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, de José Rubia Barcia.
- La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán, de Juan Carlos Esturo.
- El mundo gallego de Valle-Inclán, de William J. Smither.
- Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán, de Pilar Cabañas Vacas.
- Goya en el esperpento de Valle-Inclán, de Luis Lorenzo Rivero.
- El fantasma de Valle-Inclán, de Borobó.
- El expresionismo en Valle-Inclán, de Carlos Jerez Ferrán.
- Arquitectura y alusión: "Farsa italiana de la enamorada del rey", de Ramón del Valle-Inclán, de María Carme Alerm Viloca.



EDICIÓN DO CASTRO 
DA FUNDACIÓN **SARGADELOS**



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

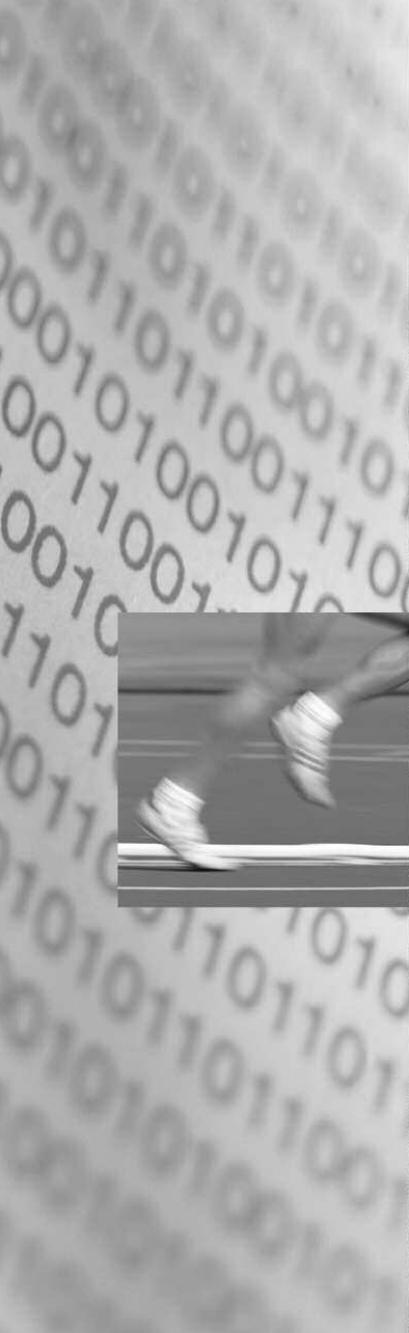


Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

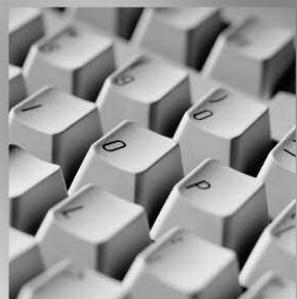


O noso compromiso

Unha provincia para o século **XXI**

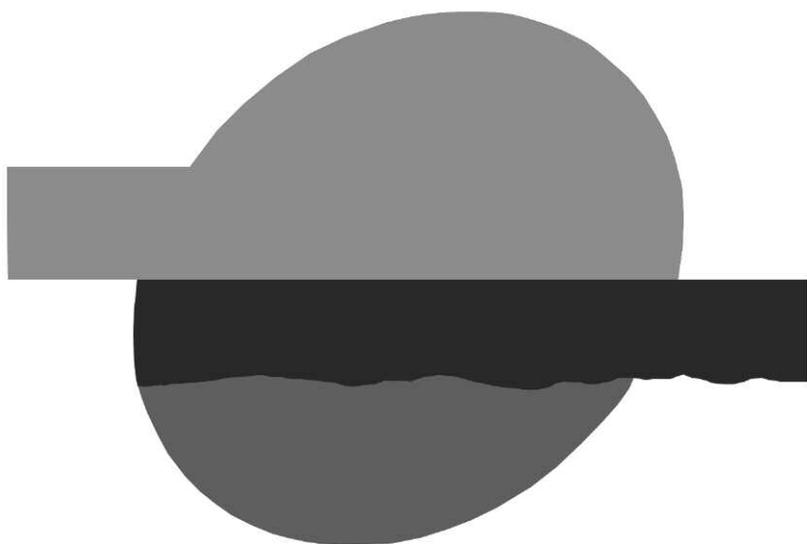


- estradas*
- instalacións*
- deportes*
- natureza*
- educación*
- servicios*
- tecnoloxía*
- cultura*



DEPUTACION DA CORUÑA

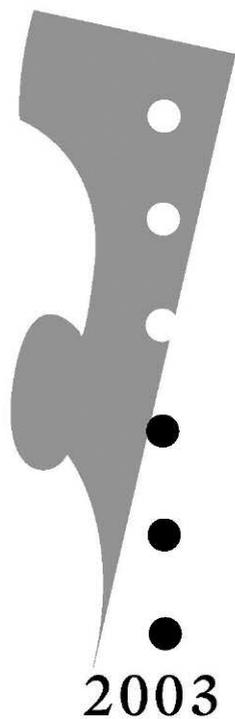
REPSOL
YPF





LA CORUÑA

FESTIVAL MOZART
ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA



VENTA DE ABONOS

Del 1 al 5 de abril (renovación de abonos) y del 8 al 12 de abril (nuevos abonados) en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de A Coruña, de 11 a 14 y de 17 a 20 horas; en el teléfono 902 43 44 43, en horario de 8 a 22 horas de lunes a viernes y de 9 a 14 horas los sábados.

Días 21 y 22 de abril, venta de abono especial menores de 25 años, mayores de 65 años y personas en desempleo, exclusivamente en las oficinas del Festival Mozart en el Palacio de la Ópera de 9 a 14 horas.

VENTA DE LOCALIDADES

Desde el 28 de abril en el teléfono 902 43 44 43 y en internet en www.caixagalicia.es y www.festivalmozart.com

Venta en taquilla día anterior y mismo día de cada espectáculo

PRECIO DE LOS ABONOS

Palacio de la Ópera (4 espectáculos): 131,00 ¤ · 96,50 ¤ · 65,50 ¤ · 34,00 ¤ · Especial: 21,00 ¤
Teatro Rosalía de Castro (16 espectáculos): 227,00 ¤ · 164,50 ¤ · 120,00 ¤ · 76,00 ¤ · Especial: 54,00 ¤
Abono completo: 313,00 ¤ · 228,50 ¤ · 162,00 ¤ · 96,50 ¤

Patrocina

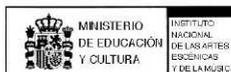
 **FUNDACION CAIXAGALICIA**

Organiza



Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

Colabora





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleincianianos e Históricos