

# 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<sup>o</sup> 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

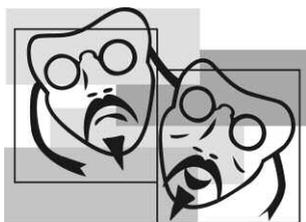
Teresa Iris Giovacchini de Santamaría

*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 HOY

*Cesar Oliva*  
Universidad de Murcia

### ACTUALIDAD DEL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

**S**i echar una mirada a la obra dramática de don Ramón del Valle-Inclán siempre parece operación especialmente interesante, hacerlo ahora, iniciado el siglo XXI, debe serlo más. La razón no es otra que la de hallarnos ante un autor sometido como pocos a los vaivenes de la moda que, en su caso concreto, significa una pluralidad de opiniones críticas. Valle ha sufrido grandes rechazos, ha apasionado, ha sido denostado, ha motivado ríos de tinta, todo, menos pasar desapercibido. Como típico creador de apariencia anacrónica, su recepción no se ha sabido nunca explicar, pues junto a filiaciones absolutas ha experimentado odios encontrados. La polémica que hace bien poco, finales del siglo XX, ha despertado en su Galicia natal, con partidarios de ser representado por el Centro Dramático en el castellano original o traducido al gallego, demuestra una incesante controversia.

El debate valleinclaniano se inicia a partir del hecho cuestionable de no saber si estamos hablando de un dramaturgo, en el amplio sentido de la palabra, o de un autor que cultivaba narrativa a la manera dialogada. Recordemos sus palabras: «Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo

demuestro en mis novelas»<sup>1</sup>. Éste es el punto de partida para cualquier reflexión sobre la obra dramática de Valle-Inclán, y sobre su consideración en estos inicios del siglo XXI. No se trata ya de ver su incidencia en la escena española, su valoración presente o su proyección futura, sino de llegar de una vez al acuerdo de si a su obra le cabe o no el calificativo de teatral, en el amplio sentido de la palabra.

Para la mayoría de la crítica finisecular el problema es ficticio. Pocos niegan su condición de dramaturgo, pero nunca la razonan con datos concretos, con relaciones evidentes con un determinado canon escénico más o menos homologable en la época. Decimos que Valle-Inclán supone la cima del moderno teatro español pero nos basta sugerir que lo es por adelantarse a su época, sin precisar a qué movimiento o a qué modelo de obra dramática corresponde su aportación. En definitiva, la crítica se suele apoyar en el carácter original de sus textos escénicos para explicar lo que, por otro lado, no tiene explicación. Incluso se suele justificar su condición inimitable, su alto sentido teatral, con la paradoja de serlo precisamente por alejarse del canon de su época, es decir, del teatro que escri-

<sup>1</sup> Encuesta de ABC «¿Por qué no escribe usted para el teatro?», contestada por Valle-Inclán el 23 de junio de 1927. En *Un Valle Inclán olvidado*, Dougherty, Espiral, 1983, pág. 164.

bían y veían sus contemporáneos: el drama neorromántico, la comedia burguesa o el sainete. No deja de ser curioso que para explicar una teatralidad concreta nos basemos en la ruptura con otra teatralidad, esta vez convencional, y con el desprecio a unos modos que fueron los que lo alejaron definitivamente de la práctica escénica. Es decir, que para conseguir algo lo mejor fue alejarse de ese algo.

Todo ello encierra, pues, una paradoja, como antes decía, pero también la imposibilidad de aplicar criterios habituales al estudio de una producción nada habitual. No es posible seguir diciendo que Valle-Inclán es el más avanzado dramaturgo del siglo XX, o el autor que hizo las propuestas más atrevidas de ese período, sin añadir que lo fue lejos de la intención de producir para la escena, en el sentido práctico que se suele entender. Por muy controvertidas que sean sus palabras, por mucho que no las interpretemos al pie de la letra, como quizás corresponda hacerlo, es evidente que al escribir una serie de obras desde 1919, no pensaba en este o aquel escenario, ni en este o aquel intérprete. Ese no pensar así es lo que abre las posibilidades a una imaginación hasta entonces cerrada a la convención dramática del momento, tal y como hizo con *Cenizas o El yermo de las almas*; *El Marqués de Bradomín* o *Voces de gesta*.

En el sentido estricto bien podemos hablar de ciertas dosis de antiteatralidad que domina la inmensa mayoría de sus textos, cosa que quizás explique el porqué de las limitaciones de los últimos montajes llevados a cabo de obras de Valle-Inclán. Todo ello aceptando, de manera rotunda, que dicha antiteatralidad viene referida con respecto al canon de la época, lo que no significa menor poder expresivo, ni menor calidad. Todo lo contrario. De ahí

que la gran paradoja de don Ramón sea que escribiera el más adelantado teatro español del siglo XX sin tener la intención de hacerlo. Paradoja que tiene curiosas consecuencias, como se ve en las más recientes puestas en escena de sus obras, en las que, a pesar del mayor conocimiento que hay del autor, ofrecen un muy escaso interés estético. Esta circunstancia conduce a otra paradoja dentro de aquélla: los cómicos más anclados en la tradición, los directores que menos inventan sobre los textos, han obtenido resultados más interesantes que quienes parecen apostar por soluciones propias de la modernidad.

Para comprobar la anterior hipótesis interesa reconocer desde el principio:

1. Que las obras dramáticas más importantes de Valle-Inclán no están escritas siguiendo el canon de la comedia de su tiempo.

2. Que sus más recientes montajes han puesto en evidencia cierto desajuste estético entre texto y representación.

3. Que es necesario advertir algunos conflictos escénicos en el autor, según el análisis de sus montajes, tal y como se aprecia en las propuestas escénicas realizadas sobre el autor de Vilanova de Arousa.

#### MEDIDA ESCÉNICA EN LA DRAMATURGIA ANTICONVENCIONAL DE VALLE-INCLÁN

Las principales referencias escénicas a las que vamos a aludir se centran en una serie de textos bastantes localizados, justamente los más reiterados en las carteleras durante los últimos años. Al hacer un somero repaso por tales montajes, entraremos sin duda en aquellas obras que bordean los límites de la teatralidad. Dichas obras, que son las que la crítica sitúa en la cima de su arte



Don José Echegaray junto a María Guerrero y Díaz de Mendoza, año 1902.

escénico, son: *Divinas palabras*, *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Comedias bárbaras*, *Martes de Carnaval* y *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Lo primero que llama la atención en todas ellas, la mayoría escritas por Valle-Inclán después de 1919, es la medida. Medida en el sentido que da Aristóteles en su definición de tragedia<sup>2</sup>. A excepción de *Divinas palabras* (1919) y, en cierto modo, *Los cuernos de don Friolera* (1921), ninguna de las piezas citadas se ajusta a la medida habitual de cuanto se estrena en España en la década de los veinte. Esas dos disponen de un desarrollo escénico cercano al de las comedias de la época, aunque la división en escenas o cuadros rompe la tradicional estructura en tres actos. *Divinas...* sí refiere tres jornadas, aunque divididas respectivamente en 5, 10 y 5 escenas, que

son en suma 20 cuadros con otros tantos decorados que sólo a veces se repiten. *Los cuernos...* dispone de 12 escenas, junto a un prólogo y un epílogo. Están estructuradas, pues, en secuencias a la manera de Shakespeare, sin duda su máximo referente, lo que propone un «teatro de escenarios», como decía don Ramón. Pero *Luces de bohemia*, con las 15 escenas definitivas de la edición de 1924, dispone de una medida superior a la normal, como sucede en cualquiera de las tres *Comedias bárbaras* (1907, 1908 y 1923), mientras que los otros dos esperpentos de *Martes de Carnaval* (*Las galas del difunto*, de 1926, y *La hija del capitán*, de 1927), ambos estructurados en siete escenas, apenas si alcanzan la hora de representación. Las cuatro piezas de *El retablo...*, salvo *El embrujado*, situada arbitrariamente allí, son verdaderos entremeses ampliados más que otra cosa. Sus medidas son inadecuadas para un espectáculo teatral, pues las empresas no suelen admitir producciones a base de pequeñas obras. A la excepción del trabajo realizado por José Luis Alonso en

<sup>2</sup> Recordemos tan sólo el primer párrafo de la definición de Aristóteles: «Imitación de una acción de carácter elevado y completa, de un cierta extensión...» (*Poétique*, Paris, 1969).

1966 (con *La enamorada del Rey*, *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*) podemos añadir, con cautela, el más reciente montaje de José Luis Gómez de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en el Teatro de la Abadía (1998), porque éste aparece como un tipo de producción cargada de elementos experimentales, con actores nada habituales en las carteleras convencionales.

## PECULIARES PROTAGONISTAS DEL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

La entidad de los protagonistas de las obras que venimos citando enseña aún más los límites de la convención escénica, cuestión que sigue demostrando el escaso aprecio por lo comercial que tenía el autor. Dichos protagonistas no son personajes apetecibles para las cabeceras de cartel de la época, que no olvidemos que eran los propios empresarios. Benavente, Muñoz Seca, los Quintero, sabían muy bien que un reparto debe reflejar perfectamente las categorías sociales de las compañías. El propio Valle aplicó esta norma en *Cenizas* (1899), reescrita como *El yermo de las almas* (1908), pues sabía que un buen papel femenino era sinónimo de aceptación por actrices como María Guerrero, Rosario Pino o María Tubau. Sin embargo, su obsesión por huir del realismo abortó cualquier posibilidad de esbozar siquiera personajes convencionales. De ello da fe en cierto modo el episodio de *Voces de gesta*, con la polémica con el matrimonio Guerrero y Díaz de Mendoza sobre su estreno en Pamplona, en 1912.

En *Luces de bohemia* prescinde de protagonista femenina, dando casi similar importancia al masculino, Max Estrella, y a su acompañante, Latino de Hispalis. El

primero muere cuando todavía falta media hora para que caiga el telón final, cosa inadmisibles para un actor de prestigio. Este esperpento organiza de manera adecuada el concepto de personaje colectivo frente al tópico y jerarquizado reparto tradicional. ¿Qué empresario elige una obra para su repertorio en la que, cuando muere el protagonista, no termina, como sucede en el Tenorio? Reparemos en que Tamayo, para el primer montaje de la obra, en 1970, eligió a dos primeros actores para esos dos personajes principales, José María Rodero y Agustín González; pero Lluís Pasqual, en su puesta en escena de 1984, prefirió contar con uno de ese nivel, el ya citado José María Rodero, y otro de menor rango y precio para don Latino, Carlos Lucena.

Don Friolera es papel ingrato donde los haya. Tiene mucho texto y es el gran protagonista de la obra, pero carece del encanto de su inmediato precedente que es Otelo. Realmente Friolera es un fantoche que, como tal, parece difícil de llenar de matices como gusta hacer a los actores. Con Tamayo, en 1976, fue interpretado por Antonio Garisa, actor cómico de gran predicamento popular, pero nunca tenido por una gran figura de la escena. El verdadero primer actor de aquella compañía era Juan Diego que, por su físico y edad, prefirió componer el esperpéntico tipo de Pachequín. También doña Loreta, personaje poco apto para actrices que no quieran descomponer su figura, fue interpretado por alguien poco habitual en los escenarios de comedia, Mari Carmen Ramírez, procedente de la zarzuela. El montaje posterior de Mario Gas, dentro del espectáculo completo de *Martes de carnaval* (1993), tuvo a intérpretes sólidos pero nunca primeras figuras de cartel: Juan José Otegui, en don Friolera, Vicente Díez, en Pachequín, y Gloria Muñoz, en doña Loreta.



*Luces de Boemia*, montaje de Lluís Pascual 1985.

Mayor presencia han tenido siempre los don Juan Montenegro, tipo de gran envergadura trágica, apto para primeros actores como José Bódalo, Antonio Casas y Luis Prendes, que lo hicieron en los años sesenta<sup>3</sup>, y José Luis Pellicena, en 1991. *Las Comedias bárbaras* dan pie a una catalogación de personajes más acorde con la tópica jerarquía de las compañías. Hay dama joven (Sabelita), dama de carácter (doña María), galanes (Cara de Plata y sus hermanos, incluso), característicos (Fuso el Loco, El Ciego de Gondar, etc), en definitiva, si no fuera por la dificultad de los múltiples escenarios que propone el autor, las obras parecen estar más pensadas para

la escena tradicional que los esperpentos. En este punto hemos de recordar que las dos primeras *Comedias* se escribieron entre 1906 y 1907, es decir, cuando el esquema teatral de don Ramón participaba del mundillo escénico. De entonces incluso viene su boda con la actriz Josefina Blanco.

Peor encaje como personajes principales tienen los de *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. En la primera, Ventolera parece protagonista claro, aunque su papel sea intermitente. Cometido menor es el de la Daifa, que sólo aparece en la primera y última de las siete escenas del esperpento. No igual, pero similar escasa presencia protagonista, tienen los héroes de *La hija del capitán*, la Sinibalda y el Golfante, pensados para actores jóvenes, éstos que jamás encabezan un elenco convencional, como hacen los maduros actores-empresarios de la época. No es difícil comprobar que el teatro español, y el europeo tam-

<sup>3</sup> El primero hizo el don Juan Manuel de *Romance de lobos*, dirigido por José Luis Alonso (1970), el segundo el de *Águila de Blasón*, dirigida por Adolfo Marsillach (1966), y el tercero, el de *Cara de plata*, dirigida por José María Loperena (1967).

bién, es un teatro de papeles pensados para actores mayores en edad.

## LOS FINALES DE VALLE-INCLÁN

La tercera circunstancia que parece mediatizar las obras de Valle-Inclán ante la posibilidad de su representación viene dada por la presencia de finales impropios para comedias de la época, en el más amplio sentido teatral y convencional. A excepción de *Divinas palabras* y *Los cuernos de don Friolera*, como antes citamos, el resto de sus obras no buscan un final lógico en la línea de los de su tiempo. *Divinas palabras* es una excepción, pues Mari Gaila, después de probar los frutos prohibidos del adulterio, regresa al hogar, eso sí, tras ser lapidada. *Los cuernos...* propone un final trágico, con derramamiento de sangre incluido, y anagnórisis de don Friolera al descubrir que su disparo alcanzó a la hija, en vez de a la esposa. Conclusión grotesca, que enlaza directamente con la estética del esperpento. Pero no acaba ahí la obra, sino que el autor introduce un epílogo que enfría aún más el episodio anterior, y reitera la historia, reiteración de la que, por su singularidad, hablaremos más adelante.

El resto de los finales de las obras escénicas de don Ramón son impropios del teatro. *Luces de bohemia* prolonga el desenlace de la muerte del protagonista, pues toda tragedia debe terminar con dicha muerte. Claro está que entonces hubiera sido tragedia y no esperpento. *Las galas del difunto* acaba con la lectura de una larga carta que en absoluto rubrica otra cosa que el carácter folletinesco de la acción secundaria de la Daifa. *La hija del capitán*, cede el protagonismo de la huida del Golfante nada menos que a la despedida de España del monarca Alfonso XIII.

Más sentido teatral tienen los finales de las *Comedias bárbaras*, aunque la correspondencia de la historia de la saga de los Montenegro con la fecha de redacción de las tres obras abra curiosos vaivenes narrativos<sup>4</sup>. Esto no impide afirmar el carácter teatral de esta trilogía, cuyo aparato expresivo, aún habiendo sido representadas, discute de continuo qué es teatro y qué novela. Recordemos que en este debate se movieron otros compañeros de generación, que lo manifestaron en obras como *La casa de Aizgorri* (1900), de Baroja, o *Niebla* (1914), de Unamuno.

Los finales de las piezas breves de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* están relacionados con su propia medida. Como sucede en los entremeses, se contienen en el propio planteamiento de la pieza: don Igi mata al Jándalo, la Mozuela a su obligado pretendiente, el Julepe hace bueno el cadáver de la Encamada, y los ladrones de *Sacrilegio* no consiguen aclarar el confuso conflicto en el que están. *El embrujado* es pieza que se inscribe en otro código escénico, totalmente distinto al de las anteriores, más cerca de una *Comedia bárbara* y próximo a la convencionalidad del momento. La obra apenas si tiene puestas en escena recientes. Le sucede como a *El yermo de las almas*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta* o *El marqués de Bradomín*, que tampoco han merecido la atención de los productores. Curiosamente, son los textos más escritos y pensados por el autor para la escena. Por último, las farsas incluidas en *Tablado de marionetas*, y que tienen vida más activa en las carteleras, aunque sea en círculos minoritarios, ofrecen finales más en consonancia con la con-

<sup>4</sup> *Águila de blasón* se publica en 1907, *Romance de lobos* en 1908, y *Cara de plata*, que remite cronológicamente a un tiempo anterior a la primera, es de 1923.

vención escénica. También son textos de mayor acción verbal que teatral.

Volviendo a las piezas más representadas últimamente, que son más estimadas por la crítica contemporánea como adelantadas a su época, hemos de convenir que ni medida ni finales invitan a pensar en una relación expresa con el canon del teatro que se lleva en el momento de su redacción. Sólo tenemos que compararlas con algunos de los éxitos de esos años, como *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), de Eduardo Marquina, *Puebla de las mujeres* (1912), de los hermanos Álvarez Quintero, o *La Malquerida* (1913), de Benavente. Es más que evidente que la gramática escénica de don Ramón iba por otros derroteros.

#### AUSENCIAS EN LOS MONTAJES DE VALLE-INCLÁN

Si volvemos a las puestas en escena que se han llevado a cabo en las últimas décadas, y que son de las obras más representativas del autor, advertiremos cierta desproporción entre el contenido y la forma como se han mostrado. Un somero recuerdo de tales montajes permitirá ver, a grandes rasgos, si las producciones responden a las exigencias del texto o, dicho de otro modo, si éste se ha visto traducido en sus términos escénicos de manera adecuada.

*Los cuernos de don Friolera*, de José Tamayo (1976), basó su concepto de esperpento en una escenografía *naïf* de Mari Pepa Estrada que, al margen del valor como pintura, no consiguió dar el quiebro grotesco que necesitaba el texto para marcar la distancia entre realidad y esperpento. Los telones de cada escena eran un referente demasiado potente para dejar fluir la obra con interés. Similar circunstancia

impregnó *Divinas palabras* de Víctor García (1976), en la que el movimiento de los órganos que formaban el decorado ahogaba las palabras de los actores. Es curioso que dos directores tan diferentes, como Tamayo y García, se pusieran de acuerdo al cargar de estilización el escenario en vez de buscar en el interior de las dos historias la profundidad de ambos textos. Ese denominador común de la plástica tampoco fue evitado, sino todo lo contrario, por Lluís Pasqual en *Luces de bohemia* (1984), con una potencia visual que impedía cualquier reflexión sobre el último día de la vida de un poeta bohemio y ciego. El Madrid del escenógrafo Fabià Puigserver era mucho más «brillante» que «absurdo y hambriento», por lo que podemos llegar a la conclusión de que la trampa de la estética, de una estética excesiva, ha hecho caer, uno tras otro, a los grandes directores escénicos contemporáneos.

José Carlos Plaza montó las tres *Comedias bárbaras* (1991) en un verdadero alarde de producción, pues se trataba de programarlas a la vez, e incluso, en algunas sesiones, seguidas, como si de tres largos actos se tratara, con una duración global que alcanzaba las siete horas con descansos incluidos. El verdadero reto fue poder meter en el escenario del María Guerrero los decorados de las tres obras, cuyas estructuras no son nada convencionales. La pluralidad de espacios remitía más a la narración que al teatro, aunque ya hemos indicado que los referentes escénicos no dejan de tener conexiones con el teatro de la época. Aunque sólo sea por curiosidad aportaré el dato de que en la representación completa de *Comedias bárbaras* se ofrecían 50 espacios distintos con 90 cambios de escena. El mérito de esta puesta en escena fue hacer posible, con rápidos cambios de decoración, el



*Los cuernos de don Friolera.*

paso de la narratividad a la teatralidad, sin necesidad de emplear sólo la luz y los volúmenes, como habían hecho antes Marsillach y Alonso. Plaza, como Loperena en 1967 con *Cara de plata*, prefirió la escenografía corpórea, casi operística, que encaja con el talante grandilocuente de la trilogía, sólo que aquél y sus colaboradores (Paco Leal y Pedro Moreno) extremaron los efectos hacia el grotesco y el esperpento, mientras que Loperena los llevó hacia el drama dialectal que aparenta. En otro lugar he estudiado la relación entre texto dialogado y texto didascálico, sobre todo en *Águila de blasón*<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En «Valle-Inclán: el conflicto entre la novela y el teatro» (en Valle-Inclán universal. *La otra teatralidad*, Universidad de Málaga, 1999) comprobábamos que la proporción entre texto dialogado y acotación era de dos a uno. Tomando la impresión de Austral (2ª ed, 1964), 2590 líne

No deja de ser curioso que otros montajes alternativos, llevados a cabo por directores más jóvenes y planteamientos más modernos, busquen soluciones menos espectaculares, intentando decoraciones metonímicas. Es el caso de los producciones de *Divinas palabras*, por Atalaya (1998), y *Los cuernos de don Friolera*, por *La Quimera de Plástico* (1994), esperpento al que siguió, por la misma compañía vallisoletana, *Las galas del difunto*, en 1997, y *La hija del capitán*, en 1998.

— — —  
as son de texto dialogado frente a 1403 de didascalias (la proporción exacta es de 1.9 a 1). Esta relación no se mantiene a lo largo de todas las jornadas:

- Jornada I. 235 de acotación frente a 205 de diálogo.
- Jornada II. 288 de acotación frente a 591 de diálogo.
- Jornada III. 331 de acotación frente a 780 de diálogo.
- Jornada IV. 319 de acotación frente a 650 de diálogo.
- Jornada V. 230 de acotación frente a 364 de diálogo.

## LA DIFÍCIL INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES VALLEINCLANIANOS

A los conflictos antes descritos debemos añadir ahora la falta de integración entre la forma de interpretar que parece exigir el teatro de Valle-Inclán, y la que ofrecen las nuevas técnicas de actuación. A pesar de las novedades que éstas aportan, con soluciones plásticas que proponen puestas en escena casi cinematográficas, no podemos decir que Valle-Inclán esté más cerca de ser entendido con estos alardes que con otros montajes menos desarrollados en su espectacularidad. En los últimos años parece como si su gigantesca propuesta dramática requiriera de grandes escenarios, grandes medios y grandes soluciones técnicas. Pero, de nuevo, el Valle-Inclán de finales del siglo XX demuestra que la clave de su comprensión dramática no radica en la forma sino en el fondo. En mi opinión, estaba mejor comprendido en montajes menores de grupos independientes y universitarios que en los de los grandes centros de producción. Salvo la coherente lectura de unos textos difícilmente especificados como dramáticos (caso de las *Comedias bárbaras* dirigidas por Plaza), cuya única controversia quizás proceda de no haber sintetizado el enorme sistema significativo que desparrama el autor, con un excesivo detallismo que hacía de todas la peripecias motivos dignos de subrayar, salvo esta circunstancia, digo, la mayoría de las representaciones actuales de los dramas valleinclanianos no han estado a la altura de su talante artístico y estético.

De nuevo hemos de dar la razón a quienes afirman las bondades de la lectura frente a la imperfección de la representación. En Valle-Inclán no hay mejor puesta en escena que la que procede de la imagi-

nación de un lector que interpreta, él mismo, y pone rostro a todos y cada uno de los personajes. Y eso es así frente a las limitaciones de unos montajes que se conforman con la plástica y no ponen orden en la producción significativa del texto. De nuevo preferimos el rico juego expresivo que surge de la lectura de una reinterpretación crítica de *El nudo gordiano*, de Sellés, como es *Los cuernos de don Friolera*, que una actuación exagerada en sus perfiles grotescos. Dicha lectura sacará todo el provecho posible de la gran cantidad de referentes literarios que contiene, sin tener que advertir los problemas que surgen de no saber interpretar la reiteración temática que supone contar tres veces, con tres enfoques distintos, el engaño a un suboficial esperpéntico, como señalan el romance de ciego, un tabanque de muñecos y la terrible historia realista del teniente Astete.

Los montajes actuales sobre Valle-Inclán no solucionan el problema de la teatralidad que muestran sus textos, sino que lo acentúa. Se cree que un escrupuloso respeto por ellos, una sacralizada devoción, los salva de cualquier proceso de contaminación, sin reparar en que todo director de escena tiene la comprometida misión de ser intermediario entre la obra escrita y la obra representada. Y sin don Ramón, como hemos tratado de explicar, desde 1920 no escribió unos dramas con referentes escénicos claros, nadie debe ponerlos en escena como si así hubiera sido. Las trampas que ofrecen esos textos son muchas y muy variadas. De ellas, y quizás la más destacada, es la interpretación actoral que requieren esas obras.

Es muy difícil aplicar códigos distintos a los de los actores que necesitaba Valle-Inclán para su teatro, en unas representaciones cargadas de modernidad. No se trata, pues, de una nueva paradoja por

medio de la cual los intérpretes más antiguos (Bódalo, Rodero, Lemos, Garisa) hacen mejor los personajes esperpénticos que los nuevos, sino que los tratamientos que otorgaban sus caracteres estaban más acorde con el estilo literario del autor. Esos guiños con los que los actores adornaban sus creaciones enriquecían todo un sentido viejo del teatro, del que el genio de Valle-Inclán hacía brotar lo moderno y la modernidad. La nueva psicología del intérprete, en la que una mirada interiorizada explica la mayoría de los comportamientos, encuentra serias dificultades para perfilar personajes de vocación exteriorizada.

No nos hemos dado cuenta de este problema hasta que no se han producido montajes, como el de *Martes de carnaval*, de Mario Gas (1993), interpretado por una amplia nómina de nuevos y excelentes actores, todos ellos con demostrada formación y categoría. Entre aquel elenco, dominado por una neutralidad de caracteres que hace difícil el recuerdo de qué actor hacía de qué personaje, sobresalían dos que proyectaban sus trabajos a un imposible olvido, con dos actuaciones verdaderamente modélicas. Alfonso del Real y Miguel Palenzuela eran de verdad, con sus mentiras y trucos, pero de verdad, en la pieza

*Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas*, mientras que el resto parecía estar en una actuada mentira, con personajes tan auténticos como Ventolera, Friolera y el Golfante.

Todo ello nos lleva a la conclusión de que la actualidad escénica de Valle-Inclán remite a una difícil comprensión de su teatro, motivada precisamente por su proceloso origen dramático. A ello podemos unir todos los factores complementarios que queramos para comprobar esta realidad. Como el reconocimiento de que en los más modernos montajes del autor de Vilanova se suele producir cierta ausencia del elemento crítico que caracteriza todo su teatro. Un elemento crítico que se desarrolló de manera admirable durante el tardofranquismo, y que hoy necesita de una urgente actualización debida a la evolución por el paso de tiempo. Con Valle sucede como con Brecht, que las circunstancias de su crítica han pasado en el tiempo, aunque no por ello ha de hacerlo lo que suponía el armazón expresivo de su dramaturgia. Creer que sus posiciones políticas pertenecen a otro tiempo, y no intentar buscar las traducciones adecuadas a cada época, es introducirlos en el limbo de la ambigüedad.

# Obras sobre Valle-Inclán en Ediciós do Castro

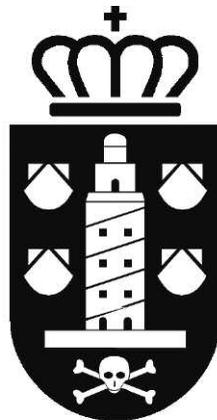
- Cartas eruditas e literarias a Murguía. Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez e Ramón del Valle Inclán y Peña, ed. de Xaquín del Valle-Inclán Alsina e Alfonso Mato.
- Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, de José Rubia Barcia.
- 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.



**EDICIÓS DO CASTRO**   
DA FUNDACIÓN **SARGADELOS**



CONCELLO DE  
VILANOVA DE AROUSA

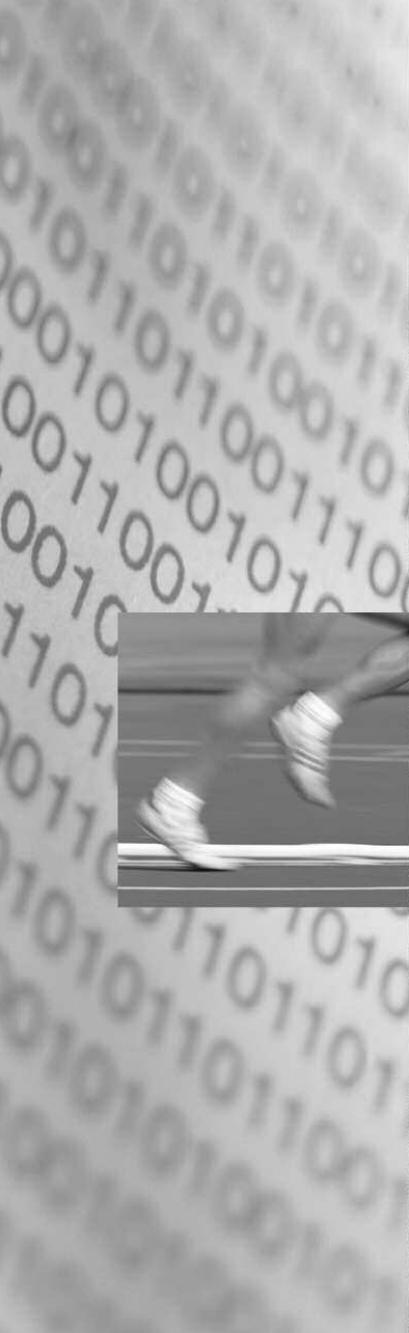


**Ayuntamiento de La Coruña**  
**Concello de A Coruña**



**O noso compromiso**

# Unha provincia para o século **XXI**



*estradas*

*instalacións*

*deportes*

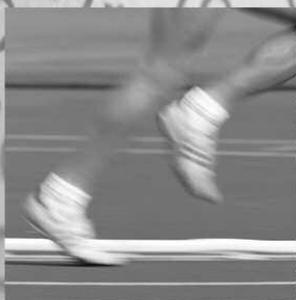
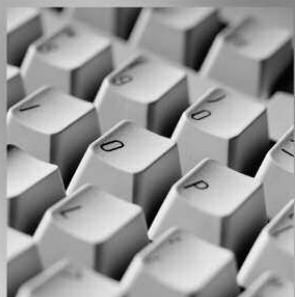
*natureza*

*educación*

*servicios*

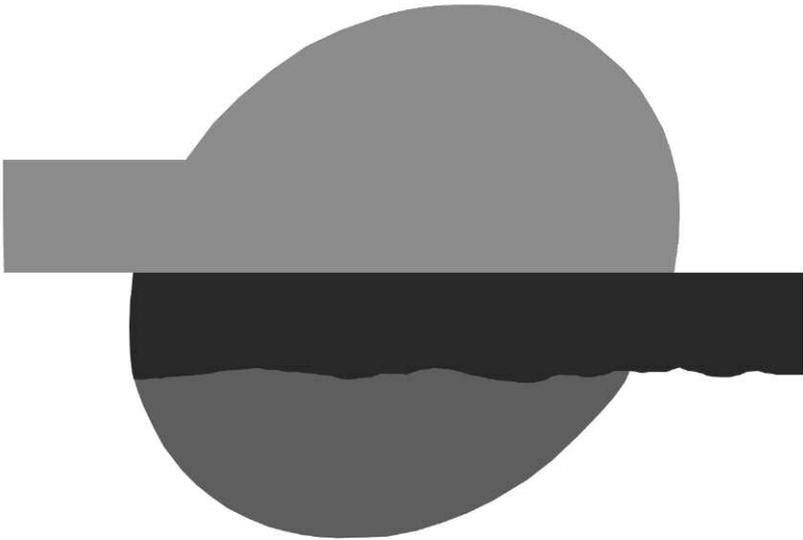
*tecnoloxía*

*cultura*



**DEPUTACION** DA CORUÑA

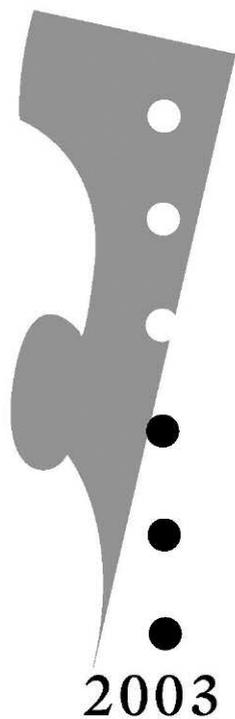
***REPSOL***  
**YPF**





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](http://www.caixagalicia.es) y [www.festivalmozart.com](http://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*