

CUADRANTE



Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

CUADRANTE
29

Los Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclinianos e Históricos

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

ESPECIAL

**VALLE EN
LA ARGENTINA**



Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Gladys Granata de Egües

Luces y sombras de la visita de Don Ramón del Valle-Inclán a Mendoza.

Jorge Dubatti

Sonata de otoño (1992-1994) según la directora argentina Eva Halac: teatro de imágenes y títeres para adultos.

Adriana Minardi

Valle-Inclán en la revista *Nosotros*. El sentido de vanguardia en las relaciones España/Argentina.

Mirtha Laura Rigoni

Tirano Banderas y *Luces de bohemia*: dos propuestas teatrales de los años noventa.

Mabel Brizuela, Damián Di Carlo

Don Ramón del Valle-Inclán, ilustre huésped. Apuntes sobre su visita a Córdoba.

Adriana Marisa Carrión, María Rosa Petruccelli, Raquel Wajnerman

Prácticas actorales y puesta en escena para *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán. Una experiencia de Teatro Universitario.

PÁXINA

9

34

48

64

83

93

*Edita*

Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.esCuadrante. Revista semestral
de Estudos Valleinclinianos e
Históricos.

Número 29. Decembro 2014

Especial Valle en la Argentina

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Secretario xeral

Víctor Viana

Redactora xefa

Lorena Paz

*Consello de Redacción*Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luís Axeitos
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
José María Paz Gago

Ramón Torrado

José María Leal

Ramón Martínez Paz

Xosé Lois Vila Fariña

Antonio Espejo Trenas

Redacción Buenos Aires*Redactora jefe*

María del Carmen Porrúa

*Consejo de Redacción*Marcelo Topuzian
Raúl Illescas
Adriana Minardi
Mirtha L. Rigoni
Gladys Granata de Egües
Mabel Brizuela
Germán Prósperi
Laura Scarano
Marcela Romano
Marta Ferrari
Danilo Santos

M^a Carmen Porrúa

Una publicación rinde homenaje a Valle-Inclán.

Mariano Saba

"Ya llegará nuestro día": *Divinas palabras* o la cruda realidad (apuntes sobre su estreno en Buenos Aires).

Laura Giaccio

Panorama de la estadía de Valle-Inclán en Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural.

Vanina Beviglia, Laura Sólamo

Casi treinta años de lecturas de Ramón del Valle-Inclán. Un recorrido por la programación de la Cátedra de Literatura Española III de la Universidad de Buenos Aires..

Gustavo Caraballo

Mis recuerdos del paso de Don Ramón del Valle-Inclán por Buenos Aires.

117 131 163 188 197

Gestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Diseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Imprime

Imprenta Fidalgo
(Cambados, PO)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

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, recoñecendo estes calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



XUNTA DE GALICIA

Esta publicación contou cunha axuda da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, a través da Secretaría xeral de Cultura.

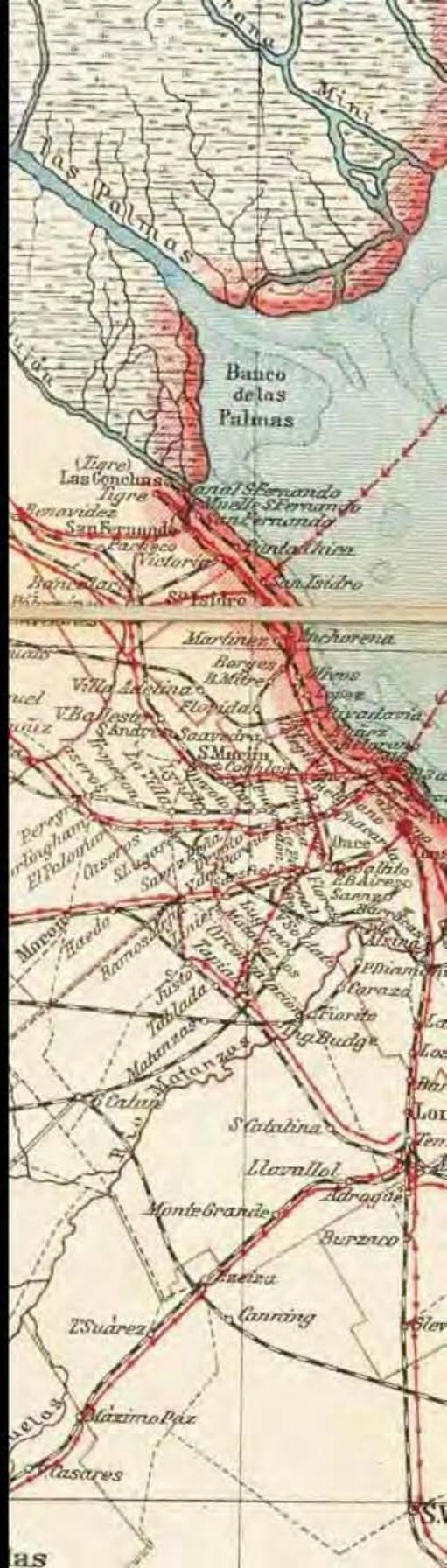
CEDRO

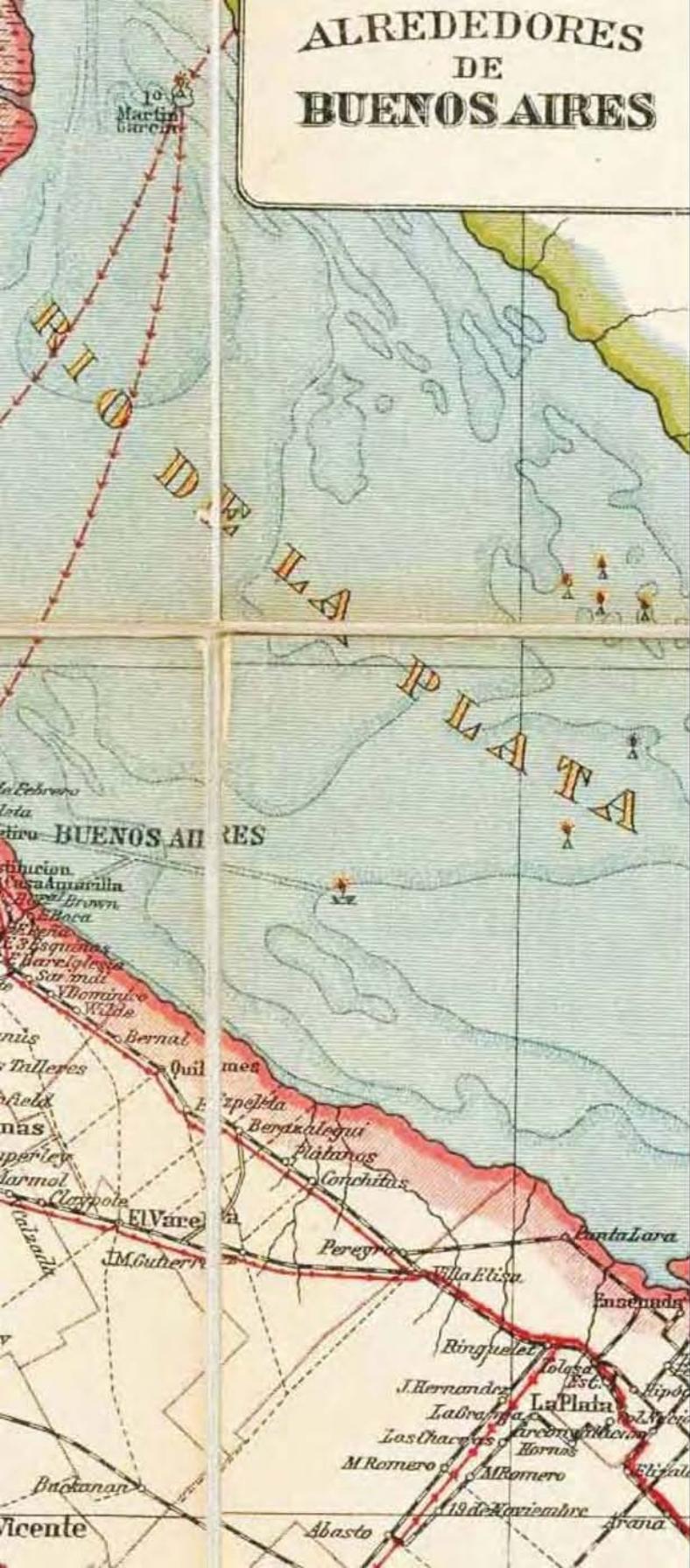
La Edición, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

Este número de *Cuadrante* reúne una serie de trabajos que giran en torno a las relaciones de Valle-Inclán con la Argentina consideradas desde diversos ángulos y en diferentes momentos. ➔

El viaje de Ramón del Valle-Inclán y su mujer por tierras americanas ha sido estudiado por un número importante de críticos y académicos que han investigado el suceso. En el caso argentino, coincidiendo con los festejos del Centenario, Valle-Inclán, además de sus actividades en Buenos Aires, se desplazó a varias ciudades del interior como Rosario, Tucumán, Mendoza y Córdoba. De la visita a estas dos últimas se ocupan en este número Gladys Granata de Egües y Mabel Brizuela, junto con Damián Di Carlo. Gladys Granata, además de volver la mirada sobre periódicos mendocinos de la época, profundiza en las circunstancias políticas, sociales y literarias en las que se produjo el hecho cultural de las conferencias dictadas en los pocos días en los que el escritor permaneció en tierras cuyanas. Brizuela y Di Carlo reconstruyen la recepción del público y la crítica desde los anuncios de la llegada hasta las reseñas de la conferencia "El alma de España". A modo de corolario dan noticia y testimonio del estreno de *Divinas Palabras* en 1971 por la Comedia Cordobesa. Por su parte Laura Giaccio, estudiosa platense de la presencia de escritores europeos en nuestro país en la época del Centenario, vuelve sobre la visita de 1910 centrándose esta vez en las actividades de sociabilidad y vida cultural en la capital argentina en las que participó el "escritor viajero" aportando nuevos datos y enfoques. ➔

Tal como se desprende de lo dicho, pensamos que hay más en la relación Valle-Inclán/Argentina que este primer contacto de 1910. Por ejemplo, están las revistas literarias como *Nosotros*. Los intelectuales agrupados en esta revista (que estuvo cerrada por problemas eco-





ALREDEDORES DE BUENOS AIRES

RIO DE LA
PLATA

BUENOS AIRES

Nuevo mapa de la República Argentina, 1914. (Detalle)

nómicos justamente en 1910, por lo tanto no se hizo eco de la visita del escritor pontevedrés) le ofrecieron un importante banquete que ha sido citado en numerosas publicaciones. En su segunda etapa (1912-1943), se ocupó varias veces de la obra de Valle-Inclán y de eso trata el artículo de Adriana Minardi, quien con solvencia adopta el análisis del discurso como herramienta metodológica. Llega a demostrar así la relevancia que la figura de Valle-Inclán tuvo reflejando el motivo de la vanguardia como elemento distintivo de *Nosotros*. * ➤

Incluimos en el número un análisis descriptivo del tomo homenaje con el que la Universidad de la Plata celebró el centenario del nacimiento del escritor. Se revisa una publicación cuya importancia no ha caducado pese a los años transcurridos. Igualmente descriptiva es la contribución de Vanina Beviglia y Laura Sólino, jóvenes colaboradoras de la cátedra de Literatura Española Moderna y Contemporánea, que hicieron un rastreo de la presencia de Valle-Inclán en los programas de la materia desde hace casi treinta años. La revisión se restringió a la Universidad de Buenos Aires como una muestra representativa de las universidades del país. * ➤

También pertenece al ámbito universitario el exhaustivo informe sobre una experiencia de teatro que hicieron integrantes del grupo de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo dirigido por Jorge Lurati (Francisco Javier). Son ellas Adriana Carrión, María Rosa Petruccelli y Raquel Wajnerman. La experiencia culminó en la puesta en escena de *La rosa de papel*. * ➤

Con esta mención entro en un importante aspecto de las relaciones Valle-Inclán/Argentina. Se trata de las puestas en escena. Ya el trabajo al que acabo de hacer referencia había tenido en cuenta las diversas representaciones de los esperpentos y en la colaboración cordobesa también se alude a una puesta en escena en los años setenta. * ➤

En primer lugar tenemos una serie de entrevistas a importantes figuras del ámbito teatral que realizó Mirtha L. Rigoni con motivo de las puestas de dos obras destacadas de la producción de Valle-Inclán que fueron llevadas a escena en Buenos Aires durante la década del noventa. La adapta-





ción teatral de *Tirano Banderas* realizada por Lluís Pasqual, que había sido estrenada poco antes en París, se presentó en abril de 1992 en el teatro Nacional Cervantes. En julio de 1999, y con la dirección del uruguayo Villanueva Cosse, subió a escena *Luces de Bohemia* en el Teatro Municipal San Martín. El artículo utiliza materiales de archivo y entrevistas a los directores de ambas producciones y al actor Patricio Contreras, que participó de las dos experiencias —en un caso como integrante del reparto y en el otro como protagonista—. Estas entrevistas fueron realizadas recientemente para este número de *Cuadrante*. ➤

Mariano Saba, desde su doble condición de investigador y dramaturgo, ha tomado como tema el estreno en 1964 de *Divinas Palabras* dirigida por Jorge Lavelli e interpretada por María Casares en el papel de Mari-Gaila. Se basa en algunos testimonios de sus creadores y críticas de la prensa diaria definiendo con estos elementos la recepción del público porteño. ➤

En cuanto a Jorge Dubatti, profesor de la materia Historia del Teatro Universal y crítico teatral, se ocupa de una traslación de *Sonata de otoño* al lenguaje de imágenes y títeres que realizó Eva Halac en 1992 y 1994. La poética de Halac plantea dos planos dramáticos: el de la realidad y el de la memoria. Al primero corresponden muñecos traslúcidos, y al segundo, muñecos transparentes. Dubatti hace mención, además, a la valoración positiva de la crítica especializada. ➤

Este conjunto de trabajos pretende ser una contribución a los estudios sobre la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán. Los autores son miembros de la comunidad universitaria argentina: catedráticos, profesores, jóvenes investigadores. Algunos orientados hacia las indagaciones heurísticas, otros hacia la investigación hermenéutica y varios hacia la profundización en los estudios teatrales. A todos los une —de una u otra manera— el interés sostenido por el escritor pontevedrés. ➤

Por último quiero agradecer la contribución de Raúl Illescas al armado de la revista y, muy especialmente, a Mirtha Rigoni por su cuidadosa labor de edición. ➤

Ma. Carmen Porrúa ➤

Adriana Marisa Carrión, María

Rosa Petruccelli, Raquel

Wajnerman. *Prácticas actorales y*

puesta en escena para La rosa de

papel de Ramón María del Valle-

Inclán. Una experiencia de Teatro

Universitario. Pp 93-116.

DRec: 12/06/14

DAcep: 16/09/14

ABSTRACT on page 116

RESUMO na página 116

RESUMEN en página 116



Prácticas actorales y puesta en escena para *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán. Una experiencia de Teatro Universitario

Adriana Marisa Carrión, María Rosa Petruccelli, Raquel Wajnerman
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación sobre prácticas actorales y puesta en escena de la estética del esperpento valleincliniano, propuesta por el director del Instituto de Artes del Espectáculo y titular de la Cátedra "Análisis y crítica del hecho teatral", Dr. Jorge Lurati (director teatral Francisco Javier) con un grupo de estudiantes, que culminó con la puesta en escena de *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán, en versión del citado director.

La elección de una obra dramática esperpéntica se realizó en función de uno de los más importantes temas de la materia: "La interpretación que reclama la dramaturgia esperpéntica no corresponde a un tipo de actuación realista-naturalista ya que sus personajes están alejados del teatro tradicional, en virtud

de lo cual es necesario buscar nuevos caminos para la interpretación”, señaló el Dr. J. Lurati.

La puesta en escena se estrenó en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a fines de 1990, y luego fue invitada a participar en la “V Movida de Nuevas Tendencias Escénicas”, organizada por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) en el Centro Cultural Recoleta en mayo de 1991, en la que, dada su repercusión, se realizaron varias funciones.

La propuesta inicial fue la de realizar un taller de investigación teórico-práctica que se centrara en las prácticas actorales y la puesta en escena como producto, así como la contextualización histórico-teatral que tuviera en cuenta las representaciones del esperpento en Buenos Aires.

En el marco de este trabajo, se entiende como prácticas actorales a todas aquellas actividades (exploraciones, experimentaciones, ejercicios, juegos, etc.) destinadas a desarrollar la capacidad expresiva del actor.

En el transcurso de los últimos años se han conocido en la Argentina distintos métodos de preparación actoral; las prácticas de la primera etapa del taller se inscriben en la indagación de estos nuevos métodos. La denominación de puesta en escena abarca tanto el proceso como el producto de la creación de un espectáculo, entendida como integración de códigos o sistemas significantes y producción de comunicación. En esta experiencia, el proceso de puesta en escena da comienzo a la segunda etapa de la misma —cuando aparece la necesidad de capitalizar las prácticas actorales—, y se desarrolla y concluye en la producción de un espectáculo: *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán.

El director del taller propuso una búsqueda de nuevos caminos en la conformación de los procesos teatrales, en este caso la de una vía de expresión diferente de la stanislavskiana —habitual en nuestro medio teatral—, que supere la práctica tradicional del naturalismo, haciendo hincapié en la emisión de la voz y la participación del cuerpo.

Los objetivos generales del trabajo teórico fueron describir y evaluar la experiencia de este taller así como el producto de la misma —una “propuesta” de puesta en escena de Valle-Inclán— y hacer un aporte al desarrollo de una nueva disciplina: la Historia de la puesta en escena.

Al tratarse de un taller, toda la elaboración teórica surge de la práctica —basada en el objetivo del taller: “investigar la relación entre las prácticas actorales y la puesta en escena”— y de la evolución grupal. De acuerdo con este objetivo, el director planteó una primera etapa de prácticas actorales, actividad que de-

terminó varios momentos de evolución grupal. Esta evolución propició la propuesta, de parte de la dirección, de investigar una posibilidad de puesta en escena de un esperpento de Valle-Inclán. De esta metodología surgen las tres grandes etapas que conformaron el trabajo del taller:



- 1ª Etapa. Proceso de exploración y experimentación de las prácticas actorales;
- 2ª Etapa. Proceso de investigación de puesta en escena, con un producto final: la puesta en escena del esperpento de Valle-Inclán *La rosa de papel*;
- 3ª Etapa. Registro escrito de la experiencia del taller, paralelamente a las prácticas y respondiendo al encuadre de “investigación científica” del mismo.

Los objetivos específicos del trabajo teórico se centraron en registrar la experiencia del taller como proceso y como producto —tal como se plantea en *Les voies de la création théâtrale* de Denis Bablet y Jacques Jacquot (compiladores), especialmente el trabajo realizado por Serge Ouaknine (1971)—; en extraer conclusiones de la experiencia (prácticas de taller) como modo de evaluación; y en generar aportes teóricos que fundamenten el producto: la puesta en escena de *La rosa de papel*, de Ramón del Valle-Inclán. Estos objetivos se alcanzarán a través de los trabajos que integran esta investigación.

La sede de este taller fue el aula-auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La actividad práctica se desarrolló entre mayo y diciembre de 1990, a razón de una reunión semanal de tres horas (sábados de 14 a 17 h) con una pausa en los meses de enero y febrero de 1991, luego de la cual se retomó la actividad hasta mayo del mismo año.

Las prácticas actorales consistieron en explorar y experimentar las posibilidades y relaciones del cuerpo en el espacio a través de objetivos operacionales como concentración, disociación, regulación y control.

La etapa de puesta en escena fue, asimismo, objeto de un proceso de investigación y elaboración. El director propuso realizar la de *La rosa de papel* de Ramón

María del Valle-Inclán, teniendo en cuenta que la puesta en escena del teatro esperpéntico de Valle presenta una especial dificultad en cuanto a la creación de los personajes. “La interpretación que reclama la dramaturgia esperpéntica no corresponde a un tipo de actuación realista-naturalista ya que sus personajes están alejados del teatro tradicional en virtud de lo cual es necesario buscar nuevos caminos para la interpretación”, señaló el director Francisco Javier antes de iniciar los ensayos de la obra seleccionada.

Esta problemática fue determinada sobre la base de antecedentes de experiencias —puestas en escena de los últimos tiempos— que han merecido comentarios dispares de nuestro medio crítico y metateatral (directores y autores). Se supuso que esta situación estaría de algún modo resuelta en el medio teatral español; sin embargo, Guillermo Heras —director del Instituto de Nuevas Tendencias de España— que asistió a uno de los ensayos, corroboró la existencia de esta dificultad en la puesta en escena de personajes esperpénticos en España. La comprobación de que el planteo dramático que exige Valle-Inclán necesitaba ser investigado incentivó al grupo a profundizar el trabajo.

En el orden ideológico, la elección de *La rosa de papel* quizás responda, en cuanto a su contenido y subtexto, a una manera de expresar una visión de la subversión de valores que vive actualmente nuestra sociedad.

Modelo teórico

Para investigar —develar, desentrañar— el tipo o estilo de actuación y demás lenguajes para la propuesta de puesta en escena que reclama la dramaturgia esperpéntica, se decidió recurrir a la fuente: la poética teatral valleincliniana. La poética del esperpento aparece como metalenguaje entramado en la propia obra de Valle-Inclán, perfilada primero en *Luces de bohemia* y programáticamente expuesta en *Los cuernos de Don Friolera*.

La metodología aplicada en la investigación de la puesta en escena de *La rosa de papel* coincide con los modelos teóricos propuestos por Juan Villegas y Fernando de Toro, y comprendió los siguientes pasos:

- Análisis estructural de la obra, del cual surgió el criterio de adaptación: ideologización (ambos trabajos realizados por el director).
- Análisis del metatexto teatral de Valle-Inclán: su poética del esperpento, en la que se descubrió un fuerte intertexto con la plástica española y con el contexto histórico-social.
- Investigación del contexto social, político, histórico y cultural en el que se gesta y desarrolla el discurso teatral de Valle-Inclán: historización y

contextualización. De esta instancia del trabajo surgen los estudios que integran la tercera etapa del taller.

Durante esta segunda etapa continuaron las prácticas actorales pero con el objetivo específico de poner en escena la citada obra, con una focalización de las prácticas que se describen en el apartado correspondiente a este proceso.



Del entrenamiento a la puesta en escena

El camino del entrenamiento a la puesta en escena se concretó teniendo en cuenta las posibilidades artísticas del elenco, dado que solo dos de sus miembros habían indagado en las técnicas de interpretación actoral. La propuesta buscó investigar técnicas actorales alejadas de la corriente psicologista.

Durante el período de indagación y exploración, una de las consignas de trabajo consistió en frecuentar la imagen de un animal. El trabajo no apuntaba a la imitación sino al registro de las sensaciones que la imagen produjera en el actor y a la expresión de esas sensaciones. Luego el actuante retomaba la condición de ser humano pero cuidando conservar las conductas o expresiones resultantes de la experiencia: gestos faciales, modo de moverse y ritmo del movimiento. Así aparecían personas con actitudes gatunas o con movimientos de pájaros.

¹ Ramón del Valle-Inclán, 1971, *La rosa de papel. Obras Escogidas*, Vol. 1, Madrid, Ed. Aguilar.

Durante el entrenamiento los ejercicios se orientaban a capitalizar las experiencias referidas al registro del cuerpo en el espacio, las variables rítmicas, la disociación consciente de una parte del cuerpo; a agudizar los cinco sentidos. El director recurrió a la imagen del ritual, a la práctica de acciones emergentes de un ceremonial para la ejercitación de esta etapa.

En lo que se refiere a la adaptación del texto,¹ esta se redujo a suprimir giros idiomáticos de difícil comprensión para el público argentino por tratarse de modismos locales de España. Por otra parte, se buscó destacar el lenguaje visual-

expresivo; lograr que las acciones hablaran por sí mismas economizando para ello el texto. Como resultado de la primera adaptación, el texto sufrió algunos cortes sin que ello modificara el sentido. El espectáculo expone la secuencia temporal del texto dramático, que se dividió en 19 unidades.

Respecto de los personajes,² se realizaron algunas modificaciones como, por ejemplo, a “La encamada” se la llama “Floriana”, y se introduce el personaje de “La Lola”. En algunos casos, los personajes de la adaptación dicen el texto original. En otros incorporan el texto de otro personaje y en otros solo una parte. Todas estas variantes obedecen a necesidades de la puesta en escena. Por ejemplo: en el texto original figuran tres niños, en la puesta se redujo a uno. Por el contrario, se incorporó el personaje de Lola que no aparece en el texto original, pero que establece un contrapunto con las otras mujeres. Lola es una mujer sensual que desea a Julepe y pone una cuota de luz frente a las dos vecinas, La Disa y La Musa, particularmente esta última que posee rasgos demoníacos. El ejercicio de aproximación a un animal mostró que Lola podía tener rasgos comunes con un gato y la Musa, con un águila o con un cuervo.

La Lola, La Disa y La Musa forman un coro: “¡Ah de Dios! ¡Acudide, vecinos! ¡Nos degüella vivas este sanguinario!”.³ Las tres entran juntas a casa de Floriana moribunda, para saber cómo está. Al mismo tiempo buscan qué pueden

² Los *Dramatis Personae* del texto original son: La Encamada, Siméon Julepe, La Musa, La Disa, La Comadre, Ludovina, la Mesonera, Pepe el Tendero, Una vieja, La Pingona, Coro de críos, Voces de la calle.

³ Ramón del Valle-Inclán, *La rosa de papel*, p. 707.

⁴ Ramón del Valle-Inclán, *La rosa de papel*, p. 709.

llevarse. El Coro de vecinos —hablan en canon— intenta entrar en la casa y auxiliar a las tres mujeres que huyen del marido de Juliana, quien borracho las amenaza. Los vecinos dicen: “¿Qué se pasa? ¿Sois vivos o muertos? ¿Quién pide auxilio?”.⁴

El entrenamiento fue una tarea colectiva cuya complejidad nos excusa de una descripción detallada en un trabajo de estas características.

Se trabajaron —por medio de consignas— la experimentación con la mirada, la experimentación en el espacio, la experimentación de concentración y de relación con palabras, la experimentación con la fonación, con los sentidos y con la acción, para luego relacionar estas experimentaciones con el texto dramático primero y lograr, además, un acercamiento a los personajes de Valle-Inclán en este esperpento en particular continuando con las experimentaciones anteriores.

Finalmente se comienza a trabajar el texto dramático dividiéndolo en escenas.

ESCENA I

Argumento: Julepe canta una canción típica de bebedores. A Floriana le molestan los ruidos, se siente mal y pide a Julepe que llame al médico. Temerosa

de morir, Floriana confiesa a Julepe que tiene dinero guardado. Este le pregunta dónde está escondido, pero Floriana no se lo dice. Julepe se va la taberna. Los vecinos espían a la pareja.

Consigna: La base del trabajo, utilizar la memoria sensorial como punto de partida, es decir, accionar con la imagen del animal (producto de una serie de ejercicios anteriores), evocar-lo-imaginarlo-recordarlo. Qué movimientos musculares se involucra, dónde se centraliza la energía, qué gestos faciales hace este animal, qué sonidos emite. Trabajar con sillas, mesas y otros objetos. Pasar a ser personas con actitudes de animal.

ESCENA II

La propuesta espacial es de teatral circular. No se trata de la puesta definitiva sino de que los actuantes, desde los personajes, creen el espacio y las tareas acordes a los sectores en que se ha dividido el ámbito. Ejemplo: dormitorio.

Consignas: 1) recreación del espacio escénico; 2) reconocimiento espacial desde el animal, emitiendo frases del texto dramático.

Se define un nuevo personaje, partiendo de los ejercicios y de la propuesta de movimiento "gatuno". El gato surgiría de la imaginación de Floriana que, a punto de morir, ve este gato que es ícono de la muerte.

Consigna: Continuando con el reconocimiento del espacio, se define una única puerta de entrada: el acceso de los personajes a la casa de Floriana y Julepe.

Se trabaja el sonido que emite el gato-muerte.

ESCENA III

Sale Julepe en busca del sacerdote.

Se trabaja con el personaje de la Muerte sentado a los pies de la cama en la que se encuentra Floriana que, con dificultad, esconde el dinero.

Entrada de las Comadres y de Lola.

Obviamente, la única que ve a la Muerte es Floriana, moribunda.



El autor

1886 - Nace el 26 de octubre en Villaverde de Araya, Pontevedra, Galicia y es bautizado con los nombres de Ramón José Simón.

1887 - Luego de graduarse de bachiller, comienza estudios de Derecho en Santiago de Compostela.

1890 - Abandona los estudios y se muda a Madrid, donde empieza a frecuentar tertulias y cenáculos.

1892 - Viaja a Mérida, donde publica sus primeros cuentos, *Octavia Santino* y *La condesa de Gela*.

1895 - Después de una temporada en Cuba, vuelve a Galicia, donde publica su primer libro, *Femeninas*.

1896 - Se radica en Madrid y al poco tiempo ya conduce las tertulias del Café de Madrid y del Café Inglés.

1897 - Publica *Epitafio*.

1898 - Debuta como actor en *La comedia de las ferias* de Jacinto Benavente.

1899 - Publica varios cuentos y estrena la pieza *Cenizas*. Conoce a Rubén Darío. Le es amputado el brazo izquierdo, herido en una riña.

1901 - Publica *Sonata de otoño*, primera parte de las *Memorias del marqués de Bradomin*.

1902 - Traduce varias novelas de Ézra de Querido. Inicia las tertulias del Nuevo Café de Levante.

1903 - Publica *Sonata de estío*, *Corte de amor*, *Florilegio de nobles y honestas damas* y *Jardín umbrío*; *Historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Conoce a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, para quienes hace una refundición de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

1904 - Publica *Sonata de primavera* y *Flor de santidad*; *Historia milenaria*.

1905 - Publica *Sonata de invierno* y *Jardín novelesco*.

1906 - Estrena la pieza *El marqués de Bradomin*.

1907 - Publica *Aromas de leyenda*; *Versos en loor de un santo ermitaño* y las dos primeras "comedias bárbaras": *Águila de blasón* y *Romance de lobos*. Se casa con la actriz Josefina Blanco.

1908 - Publica *Una tertulia de antaño*, *Los cruzados de la causa* y la pieza *El yerno de las almas*, reelaboración de *Cenizas*. Nace su primera hija.

1909 - Publica *El resplandor de la hoguera*, *Geritales de antaño* y *Cofre de sándalo*.

1910 - Estrena las piezas *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. El 22 de abril llega a Buenos Aires como director artístico de la compañía de García Ciego, y da varias conferencias. Luego viaja por las principales capitales latinoamericanas con la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza.

1911 - Muere su madre, doña Dolores Peña y Montenegro.

1912 - Estrena las piezas *Voces de gesta* y *La marquesa Rosalinda*.

1913 - Inicia la publicación de sus *Obras completas*.

1914 - Nace y muere su hijo Joaquín. Pasa a residir en la Piedad de Caraminal, en Galicia. Toma partido por los aliados al estallar la Primera Guerra Mundial.

1916 - Organiza homenajes a Rubén Darío, que acaba de morir. Viaja al frente de guerra como corresponsal. Se crea para él la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Publica *La lámpara maravillosa*; *Ejercicios espirituales*.

1917 - Nace su hijo Carlos Luis.

1919 - Publica *La pipa de Kif*; *Versos*.

1920 - Publica *El pasajero*; *Claves líricas*, y cuatro piezas: *Divinas palabras*, *Luces de bohemia*, *Farsa italiana de la enamorada del rey* y *Farsa y licencia de la reina castiza*.

1921 - Publica la pieza *Los cuernos de don Friolera*. Viaja a México como huésped oficial de ese país. Nace su hijo Jaime Clemente.

1922 - Publica la tercera "comedia bárbara": *Cara de plata*.

1924 - Publica dos piezas: *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*. Es operado de un tumor de vejiga. Regresa a Madrid y ataca duramente al general Primo de Rivera.

1926 - Publica *Tirano Banderas*; *Novela de Tierra Caliente*, y la pieza *Ligazón*. El prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* se representan en el teatro de títeres "El molinillo blanco" instalado en casa de Pío y Ricardo Benya.

1927 - Publica *La corte de los milagros*, que inicia la serie de *El ruedo ibérico*, y las piezas *El embrujado*, *Sacrilegio* y *La hija del capitán*.

1928 - Publica el segundo tomo de *El ruedo ibérico*: *¡Viva mi dueño!*

1929 - Cumple el arresto de quince días por promover incidentes en el Palacio de la Música.

1930 - Publica la pieza *Las galas del difunto*.

1932 - Es nombrado Conservador General del Patrimonio Artístico Nacional. Se separa de Josefina Blanco. Es operado nuevamente de la vejiga.

1933 - Es nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes. Viaja a Roma.

1934 - Estrena la pieza *Divinas palabras*.

1935 - Es internado en un sanatorio de Santiago de Compostela.

1936 - Muere el 5 de enero a las dos de la tarde.



Los cuernos de don Friolera

esperpento en un prólogo, doce escenas y un epílogo de Ramón del Valle-Inclán

Reparto por orden de aparición:

Don Espratario, intelectual
Don Manolito, intelectual
Un bululo
Su acólito
Un ciego romancista
El teniente don Friolera
El cabo Algria, un carabnero
Pachequín, barbero marchoso
Doña Loreta, mujer de don Friolera
Manolita, fruto de la pareja
Doña Tadea Calderón, beata cotilona
Doña Calda, la de los Billares
Curro Gadenas, matutero
Don Leuro Roviroza, teniente
Don Gabino Campero, teniente
Don Mateo Cardona, teniente
Batallacos, mozo de los Billares
El Coronel
La Coroneta
El asistente del Coronel
Presencias del Martes de Carnaval:
El Esqueleto
El Hacendado

Jorge Petraglia
Tacholas
Horacio Peña
Luis Rivera Lopez
Juan Carlos Puppo
Jose Maria Gutierrez
Eduardo Nutkiewicz
Roberto Carnaghi

Graciela Araujo
Mirta Mansilla

Graciela Martinelli
Sara Clerici
Horacio Peña
Juan Carlos Puppo
Andrés Turnes
Pachi Armas
Eduardo Nutkiewicz
Walter Santa Ana
Maria Elena Moli
Luis Rivera Lopez

José Manuel Espeche
Oscar Arrese

Sala Casacuberta

Temporada 1982

Programa de mano de *Los cuernos de Don Friolera*.
Teatro Municipal General San Martín, 1982.





olera

La Dama
El Penténe
El Encapuchado
La Herética
La Finóls
El Pregonero
El Torero
La Pajarraca

Exposición en mensajes

Apuntadora
Compaginación musical
Maestro de guitarra
Asistente de dirección

Escenografía y vestuario

Dirección:

Lucila Quiroga
Eduardo Gersberg
German Terranova
Beatriz Borquez
Zuni Lemos
Claudio Rissi
Rubén Pérez
Cristina Scaramuzza

Ofelia Jiménez
Oscar Alvarez Monet
Martín Zabaiva
Oscar Alvarez Monet

Leaf Rey

Jorge Petraglia

El "esperpento"

Es sin lugar a dudas en lo que el propio 'gran don Ramón de las barbas de chivo' denominó **esperpentos** (es decir en **Luces de bohemia**, **Las gaitas del difunto**, **Los cuernos de don Friolera** y **La hija del capitán**) donde se concreta el aporte más original de Valle-Inclán al teatro peninsular contemporáneo y a la vez, junto con las últimas obras de Federico García Lorca, la contribución más sustantiva de la España del siglo XX a la historia de la dramaturgia universal. La tipificación del género, la 'teoría del esperpento' por así decirlo, la puso Valle en 1920 en boca del poeta ciego Max Estrella, protagonista de **Luces de bohemia** y vocero del autor del mismo modo como antes lo había sido el Marqués de Bradomin de las **Sonajas** y el Juan Manuel Montenegro de las **Comedias barbas** y como un año después lo sería Don Estrafalario en **Los cuernos de don Friolera**. Borracho y alucinado, Max Estrella moría al amanecer en un umbral madrileño, poco antes habrá sostenido este diálogo con su compañero Don Latino de Hispalis:

Max: El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.

Latino: ¡Estas completamente curda!

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

Latino: ¡Miau! Te estas contagiando.

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

Latino: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

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

Latino: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la Calle del Gato.

Max: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática

perfecta. Mi estética actual es transformador, desmitificante, desviador, articulado mayormente en torno del humorismo. Valle levanta una suerte de poética contestataria que por primera vez instala su obra en el tiempo y el espacio de la España de su época. Fecundo paso —insinuado ya en las **Comedias barbas**, en **Divinas palabras**, en **Farsa y licencia de la reina castiza**— de una actitud estetizante a la postura lucidamente crítica; 'victoria' —como dice el ensayista Guillermo Díaz Plaja— de la concepción del arte como servicio a la sociedad frente al arte como actitud de personal perfección y refinamiento, a la que no fueron seguramente ajenos ni las visitas de Valle al frente francés y al México revolucionario ni los grandes acontecimientos

políticosociales de aquellos años (la guerra de Cuba, la Semana Trágica de Barcelona, la revolución soviética, la guerra marroquí) pero que básicamente surgió de la furia del español agonicamente desvelado por la miseria y el grotesco de su patria. Pero el esperpento trasciende la estética y la historia hasta alcanzar planteos filosóficos, y a la vez que forma teatral y testimonio de su tiempo, constituye una auténtica cosmovisión que viene de pintores como Hieronymus Bosch y Francisco de Goya, como Breughel, Durero y Daumier, de escritores como Quevedo y Baeza, de ese empañamiento con la del belga Michel de Ghelderode y con el 'teatro de la crueldad creadora' que reclamaba Antonin Artaud, y que por fin anticipa proféticamente, en sus distintas vertientes, a Beckett y el teatro del absurdo, a Brecht y su teatro épico, a Dürrenmatt y su neoexpresionismo, a Luis Buñuel y su España negra.

Gerardo Fernández

25 de agosto

Caja de Crédito
Casp Ltda.
FUNDADA EN 1982

ENTIDAD FINANCIERA AUTORIZADA POR EL BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA

AV. CORRIENTES 4508 Bs. As. - Tel. 86-6861 al 63

TEXTO⁵

La Musa: Floriana, ¿con qué ánimos estás?

Floriana: (acostada) ¡Acabando!

La Disa: ¡Si que no tienes muy buena cara!

Lola: ¿Y el médico no te receta?

Floriana: Su receta fue que me dispusiesen.

La Musa: ¡No llames al médico, Floriana!

La Disa: Si quieres gastarte un duro mándale decir una misa a San Blas.

Lola: ¡Te aprovecharía mejor que si lo tiras en médico y botica!

La Musa: Y tú, pues tan sin pulso te hallas ¿no piensas arreglar las cuentas del alma?

Floriana: Simeón fue por los Divinos.

La Disa: ¡Muy dispuesta te encuentras!

Floriana: ¡Acabo!

Floriana: ¡Espantaime el gato de sobre la cama! ¡Espantaime el gato de sobre la cama!"

⁵ Ramón del Valle-Inclán, *La rosa de papel*, p.704. En texto adaptado por el director Francisco Javier, p. 6.

Las acciones de las Comadres y de Lola tienen dos objetivos: a) preocuparse por la salud de Floriana, b) revisar al mismo tiempo qué objetos de valor pueden llevarse.

ESCENA IV

Floriana muere.

Los otros personajes, mientras cubren a la muerta con una sábana –el ritmo de la acción es lento–, emiten gritos de aves de rapiña y cubren el espacio con sonidos.

Los vecinos, cada vez están más juntos, con sus cabezas muy próximas, conformando una suerte de retablo.

Contextualización histórico-teatral

A partir de la propuesta de Francisco Javier de llevar a escena *La rosa de papel*, con la intención de indagar en la poética del esperpento mediante la aplicación de técnicas actorales no convencionales, se decide recabar datos de las puestas en escena de obras de Ramón María del Valle-Inclán, estrenadas en Buenos Aires, entre 1941 y 1991.

El objetivo es —a través de fuentes periodísticas, revistas de teatro, entrevistas u otros medios no especializados— conocer el modo de articulación de los diversos lenguajes de los espectáculos y cómo los teatristas han abordado la

estética del esperpento.

La dificultad se presentó con espectáculos montados por directores poco conocidos, o aquellas puestas que no tuvieron demasiada difusión en su momento, pues la crónica es casi inexistente, o si la hay, los lenguajes escénicos se mencionan sucintamente, por lo que no pueden extraerse datos relevantes.



De las obras de Valle-Inclán, solo cuatro son denominadas por el autor como esperpentos: *Luces de bohemia* (1987) y las reunidas bajo el título de *Martes de carnaval* (1950) (*Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del capitán*). Sin embargo, en toda su obra dramática aparecen rasgos que podrían denominarse esperpénticos, es decir, la caracterización zoológica de los personajes, las deformaciones caricaturescas, la gestualidad excéntrica de los personajes, el uso del humor y de la parodia para burlarse de las instituciones y los valores tradicionales hispánicos.⁶

Las puestas en escena —que pertenecen a la denominación antes mencionada— se detallan cronológicamente de 1940 a 1991. Se incluye en este análisis *La rosa de papel* —que forma parte del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*—⁷, dada la experiencia teatral universitaria encarada.⁸

Los cuernos de Don Friolera I

Este esperpento de Valle-Inclán se presentó, por primera vez en Buenos Aires, el 13 de abril de 1940. La puesta en escena se estrenó en el Teatro Mayo por la Gran Compañía de Comedias (de origen español), dirigida por Paco Aguilar.

El espectáculo estuvo integrado por tres actos, un prólogo y un epílogo. En el inicio, el director se presentó ante el público para explicar el respeto intelectual al creador del texto, y la utilización de sus “crudas expresiones”.⁹

El prólogo estuvo a cargo del personaje de Don Estrafalario, cuya presencia era fácilmente asimilable a la figura de Valle-Inclán, quien, según Mariano de la

⁶ Cfr. Hebe N. Campanella, 1980, *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*, Buenos Aires, Epsilon. También cfr. Gerardo Fernández, “Valle Inclán y su teatro. Una aventura fabulosa”, en *Teatro San Martín*, Año III, N° 9, septiembre de 1982, TGSM, p.34 -41.

⁷ Ramón del Valle-Inclán, 1927, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Rivadeneira.

⁸ Han sido omitidas otras puestas en escena de obras de Valle-Inclán estrenadas en Buenos Aires, del período 1910-1991, que forman parte de un trabajo más amplio. El texto se puede consultar en el blog del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. R. Castagnino”, FF y Letras, UBA, en www.artesdelespectaculouba.blogspot.com.ar

⁹ *La Prensa*, 14 de abril de 1940, p. 16.

Torre, “se presentó hirsuto, ceceoso y atrabiliario, con sus barbas de chivo y su manga vacía suelta al viento”.¹⁰

En *La Vanguardia*, del 13 de abril, respecto de la actuación, la gestualidad y el discurso del actor, el crítico que firma como Jaime señaló que

La interpretación fue hecha con ritmo de marionetas, dando la impresión de muñecos, fanticos en algunos actores, no en todos, con recursos caricaturescos y exteriores, lo decorativo `1940´, y no se ha cuidado lo espiritual, lo eterno que es la maravillosa parla valleinclinca, esa categorización de lo popular en la costumbre y en el lenguaje, de lo popular como colectividad y no como individuo. (p. 7)

En cuanto al personaje de Don Friolera (interpretado por Andrés Mejuto), en *La Razón* del 14 de abril se menciona que “...pasa por la escena despertando risa y pena... y acaso para que siga siendo humano, Valle-Inclán le hace expresarse con una crudeza que llega a ser excesiva, en palabras y ademanes” (p. 15).

¹⁰ *El Pampero*, 14 de abril de 1940, p. 5.

¹¹ *Ibidem* 13, p. 5.

De los restantes lenguajes de la puesta en escena se indicó: “El fondo musical debido a la culta artista Elisa Aguilar, hermana del director, fue un perfecto complemento del espectáculo”.¹¹

En otra crónica, de *La Prensa* del 14 de abril, se comentó: “La presentación escénica, muy cuidada y de verdadero mérito artístico, sobre la base de figurines para el decorado esbozados por Gori Muñoz, contribuyó a dar relieve al espectáculo” (p. 16).

En cuanto a la estética del esperpento planteada en este espectáculo, se precisó en varias crónicas que

La aceptación literaria del esperpento se refiere a una obra mal pergeñada, desatinada, extravagante. *Los cuernos de Don Friolera* no es otra cosa que una tragico-media con un espíritu nuevo y remozado en sus formas clásicas (...) Están en ella presentes, desde el principio al fin, el espíritu punzante y el gusto ornamental del escritor de las *Sonatas*, que se vierten, unas veces, en una sátira chispeante que en su discurrir todo lo abarca, lo elevado y lo bajo, lo antiguo y lo moderno, lo espiritual y lo material y otras veces se desborda en un dolor grotesco y absurdo, lleno de rasgos opuestos y de tintas contrarias (...). (p. 17)

El diario *La Fronda* del 14 de abril destacaba respecto del espacio escénico: “... es un error la elección del teatro porque por su misma concepción en cuanto a su realización técnica, el esperpento de la referencia no se presta a un gran escenario (...)” (p. 5).

A partir de estos datos se puede deducir que los signos visuales y auditivos que no involucran al actor (música, escenografía, iluminación, sonido, etc.) se

encuentran poco descriptos como para dar cuenta de la concreción general del espectáculo y su aporte a la poética del esperpento. Además, se hace hincapié en la gestualidad del actor: su ritmo de marionetas, la idea de



que se está frente a muñecos, autómatas, en especial por la rigidez de sus movimientos. Por otro lado, se destaca el respeto al texto de Valle-Inclán, aunque con expresiones consideradas un tanto vulgares, tanto en lo verbal como en los ademanes (lo que provocó la intervención de la inspección de teatros porque “atentaba contra la moral”). Sin embargo, este camino expresivo seguido por los hacedores del espectáculo pareciera ser el que da forma al esperpento, aunque los cronistas consideran muy difícil de llevar a escena.

Los cuernos de Don Friolera II

Como en 1965 los herederos de Valle-Inclán no autorizaron que *Los cuernos de Don Friolera* se representara en Buenos Aires, el director Mario Rolla decidió realizar una única función privada para el periodismo especializado. La puesta en escena se presentó, al aire libre, en el escenario del Teatro Municipal del Jardín Botánico.

En la crónica publicada el 13 de febrero de 1965, en el diario *La Prensa*, se señalaba respecto de la dirección:

La perspectiva que hubiera utilizado Mario Rolla es inteligente. Por lo pronto ha atendido al ritmo teatral, agilizando la acción en todo lo posible, de modo que la pieza no decae en momento alguno, a pesar de que el texto tiene más de un desnivel. Para ello, el director se ha valido de la disposición del escenario, combinando planos con habilidad, de modo que los varios cuadros mantienen una unidad ejemplar, y por otro lado ha marcado los papeles con pericia suma, dando el tono preciso a cada uno de los personajes, lo que ha derivado en una estructura armónica. (p.16)

En el diario *La Nación*, del 13 de febrero, el cronista decía respecto de la puesta en escena, de la interpretación de los actores y de la escenografía:

(...) recordemos que para Valle-Inclán cada país tiene su teatro, porque éste es lo menos universal que existe, hace de sus personajes otros tantos títeres como lo anuncia en el primer momento de la obra que comentamos, el prólogo, trazo de magnífica concepción y de lucidísima realización escénica en la versión del Botánico. Una dócil marioneta es, sí, Don Friolera, el infortunado teniente.

(...) decía Valle-Inclán que la fórmula para el dramaturgo español consiste en escenario y gritos. Él puso los gritos de su prosa fustigante y el escenario de esta representación, la bien castiza aldea de Biyina Klappenbach completó armónicamente la deseada fórmula, dando el adecuado ambiente y la posibilidad de un fluido transcurso escénico". (p. 9)

De acuerdo con las crónicas precedentes puedo inferir que, en esta única presentación escénica, se puso especial énfasis en la acción dramática y que la actuación se vio favorecida por la concepción del espacio escénico, segmentado en planos, y por la escenografía. Aunque no se pueda llegar a precisar cómo fue esa actuación "esperpéntica", pareciera ser que el director ha recurrido al estilo de marionetas.

Luces de bohemia

Luces de bohemia se halla incluida entre las obras que Valle-Inclán denominó esperpentos. En ella se pone de manifiesto la "materia y forma"¹² de su estética. Esta versión, estrenada el 26 de agosto de 1967, fue dirigida por Pedro Escudero, e interpretada por el elenco de la Comedia Nacional, en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín.

¹² Cfr. Hebe N. Campanella, 1980, *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*, Buenos Aires, Epsilon. En este texto desarrolla su análisis respecto de la forma literaria del esperpento.

En cuanto al espacio escénico y la escenografía, en *La Razón* del 29 de agosto de 1967, se señalaba que la presentación "es la de un gran fresco, con acentos, sombras y colores repartidos de modo que lo circunstancial parece permanente y viceversa... Un gran friso sobre tonos ocres y grises ofrece cinco escenarios simultáneos a través de los cuales la acción fluye plásticamente" (p. 17).

Dora Lima expresaba en el diario *El Mundo*, del 2 de septiembre de 1967, respecto de la gestualidad del actor que

La armonía de las escenas, que debe surgir de los intérpretes por conocimiento de las criaturas y de las cosas, como su comunicación y transcripción del medio donde actúan, no alcanzan realmente en toda su plenitud a penetrar en el mundo de Valle-Inclán. Del elenco, el personaje que más se acerca al sentido anímico del esperpento es el realizado por Miguel Ligerio (Don Latino). (p. 18)

En cuanto a la relación de las artes plásticas con la estética de Valle-Inclán, en *La Prensa*, del 28 de agosto de 1967, se decía: "No creemos que esta cualidad pictórica de la pieza sea casual. Los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán se originan en Goya y éste está frenéticamente encarnado en España (...)" (p.20).

A partir de estos comentarios, encuentro que en esta puesta en escena se destaca la relación estrecha entre las aguafuertes realizadas por Francisco de Goya y Lucientes, y la estética esperpéntica, en cuanto a los aspectos escenográficos. La descripción de la actuación no da cuenta de la gestualidad; solo pone de manifiesto la dificultad de los actores para dar en el “tono”.¹³



La rosa de papel

En la *Memoria del Complejo Teatro Nacional Cervantes* de 1969, se reseña la actividad del elenco del Teatro Nacional “María Guerrero” de Madrid, del 8 de abril al 4 de mayo. Se presentaron cinco obras, entre ellas *La enamorada del rey* y *La rosa de papel* de Valle-Inclán, con la dirección de José Luis Alonso, que se estrenó el 2 de mayo de 1969.

Jaime Potenze señaló en *La Prensa* —en la fecha del estreno— respecto del estilo de la puesta en escena de *La rosa de papel* y su vinculación con el texto dramático:

La rosa de papel es un brochazo estremecedor en el que juegan pasiones desatadas al rojo vivo, dentro de un clima de misterio y sordidez. Termina en necrofilia pura, pero por obra de esa alquimia que puede llegar a ser el buen teatro, el espectador acepta lo que ocurre en el escenario con naturalidad, porque hay en la pieza un hálito auténtico, horrible si se quiere, pero verdadero.

Las narradoras Margarita García Ortega y Ana María Ventura —espléndidas en su hieratismo y comunicatividad, y un acierto inapelable de José Luis Alonso— van creando una atmósfera comparable a la del coro heleno mientras los acontecimientos se precipitan de modo violento...

La puesta no vacila y se va al expresionismo más frenético...¹⁴

En *La Nación*, del 3 de mayo de 1969, se señalaba: “Alonso no ahorró lo que escénicamente hubiera sido justificable, las acotaciones del texto, que van describiendo la acción por boca de dos narradoras, y obtuvo así con la riqueza del verbo de Valle-Inclán un acompañamiento que realzó la acción, breve y demoledora” (p. 11).

¹³ Cfr. Kouzan, T., “El signo en el teatro”, en Adorno T. (comp.), 1969, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, pp.36-39.

¹⁴ *La Prensa*, 2 de mayo de 1969, p. 35.

El cronista de *La Nación*, en la misma nota, afirmó de la interpretación y la gestualidad de los intérpretes que

El movimiento de las gentes del pueblo, a la manera de un coro grotesco con sus rostros deformados por caretas, el excelente manejo de las luces, el ritmo todo de la representación se aunaron para obtener una estampa perfectamente cincelada, que llegó hondo a la mente y a la emoción del espectador. (...) Personaje así, hasta los límites más remotos del desenfreno y de la abyección, es Simeón Julepe, el herrero borrachón. Él y su infortunada mujer —primero moribunda de cargado melodramatismo, luego cadáver en acción en el escenario— son los dos ejes de este grotesco estremecedor de Valle-Inclán...¹⁵

A partir de los datos precedentes se puede deducir que la acertada conjunción de los lenguajes visuales y auditivos permitieron que la puesta en escena alcanzara la jerarquía de “esperpento” (personajes deformados, tonos sombríos, coro grotesco, pasiones llevadas al extremo). El hecho de haber incorporado las acotaciones al discurso verbal, desde una elocución presente en el escenario, aproxima efectivamente a la estética del esperpento.

¹⁵ *La Nación*, 3 de mayo de 1969, p. 11.

Los cuernos de Don Friolera III

Esta versión de *Los cuernos de Don Friolera* se estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, con la dirección y actuación de Jorge Petraglia, el 25 de agosto de 1982.

En *La Prensa*, segunda sección, del 23 de agosto, Beatriz Ventura entrevistaba a Jorge Petraglia y a uno de los actores, respecto de la adaptación de palabras, giros y uso del lenguaje, a lo que Petraglia respondía: “Hemos eliminado (...) algunos diálogos de un “calé” demasiado secreto, y cambiado algunas palabras que aun dentro del contexto no se entendían”. Interviene José María Gutiérrez:

Incluso los españoles no entienden algunas expresiones de Valle-Inclán, pues ha mezclado idiomas de distintas regiones de España, cosas muy localistas. Él era un investigador del idioma. También creemos que hay palabras inventadas y americanismos, pues vivió muchos años en México. (p. 5)

Antonio Rodríguez de Anca, para la revista *Teatro* (del Teatro Municipal General San Martín), realizó una entrevista al director Jorge Petraglia y al escenógrafo-vestuarista Leal Rey; parte de ella se detalla a continuación:

– ¿En que se inspiró, Leal Rey, para su propuesta visual y su resolución escenográfica?

– Leal Rey: La propuesta, sin duda, está ligada y condicionada por la estructura de la obra, que es sumamente compleja y presenta constantes dificultades: tiene doce escenas, un prólogo y un epílogo (...).

- Petraglia: Es casi un guión cinematográfico.

- Leal Rey: El ritmo de los cambios es, por lo tanto, muy acelerado y semejante al de una revista musical, pero sería un disparate tratar de hallar soluciones a las distintas escenas como si se tratara de *sketches*, porque al mismo tiempo la historia debe tener una coherencia, una unidad.¹⁶



En otro momento de la entrevista, comentan acerca del origen de las ideas plásticas y visuales sugeridas para la puesta:

-Leal Rey: Los personajes populares, por ejemplo, están vestidos con gran lujo, con terciopelos, con lentejuelas, encajes. Es decir, que se acercan más a los enanos de Velázquez que a los mendigos de Murillo, pintor que intentaba exorcizar la miseria pintando chicos simpáticos. También surgieron por peso propio cosas que podrían emparentarse de alguna manera con Gaudí, pero sería pretencioso de nuestra parte afirmar que nos inspiramos decididamente en la obra de esos grandes creadores.

- ¿Cómo juegan en la trama esos personajes que ustedes denominan “Presencias de Martes de carnaval”?

-Petraglia: Las “Presencias de Martes de carnaval” están como testigos de la acción, no toman parte en ella pero esperan y vigilan para que la sentencia se ejecute, para que se cumpla la venganza por la transgresión a la honra.¹⁷

¹⁶ Revista *Teatro*, Año III, N° 9, septiembre de 1982, TGS, pp.56 y 58.

¹⁷ *Ibidem* nota 19, pp. 58.

En la sección Espectáculos de *La Nación*, del 27 de agosto, el cronista se interesaba por la dirección de los actores y la interpretación:

(...) El fanteche, la marioneta, la forma indefinida, son signos dramáticos de enorme potencia, su utilización desmedida, sin embargo, les quita fuerza... El reparo no invalida los méritos de una atmósfera teatral que comienza en el pasillo de entrada, cuando el espectador descubre que Don Estrafalario —caracterizado con la hermosa barba de Valle-Inclán— dialoga con Don Manolito sobre las bondades de la creación. El juego teatral brillante, desenfadado, pleno de matices, confirma la capacidad de Petraglia para conducir actores. Aunque su visión de *Los cuernos de Don Friolera* sea primero plástica y sólo después crítica. (p. 1)

Olga Costa Viva, en *La Prensa*, del 29 de agosto, comentaba respecto del esperpento:

A la puesta le falta una vuelta de tuerca. Le falta reflejarse en el “espejo cóncavo”. Le falta la distorsión de las pinturas negras de Goya. Sus personajes no han ido a

pasearse por el callejón del gato, se han quedado en la caricatura. Indudablemente están contemplados todos los elementos de la *Commedia dell'arte* que sin duda alguna posee la obra: pero le falta el sarcasmo. Esto no invalida la belleza plástica de la puesta que, desde el comienzo, con sus máscaras guiñolescas invade al espectador y concluye dando una visión pictórica del esperpento: pero no teatral. (p. 5)

En cuanto a la interpretación de los actores, Ernesto Schoó en *Convicción*, del 29 de agosto, señalaba lo siguiente:

Tragicomedia de muñecos, así la entendieron los actores, que con una gracia muy porteña (pese al acento entre castizo y andaluz que tiñe apenas sus elocuciones) hacen caricaturas sutiles y divertidas de sus personajes. Pero todos, sin excepción, juegan de maravilla sus marionetas, incluyendo a los oportunos monstruitos arrancados de Goya y del Bosco, que se afanan con la utilería y presencian, testigos mudos pero implacables, el inexorable derrumbe del protagonista. (p. 6)

Las crónicas precedentes me permiten deducir que esta puesta en escena intenta una aproximación al esperpento por la recurrencia a elementos visuales y plásticos (contrastes y similitudes) que la vinculan con la pintura española (de Goya, de Velázquez, entre otros). En cuanto a la interpretación de los actores apela a la marioneta, y divide las opiniones: para algunos críticos la actuación refuerza este sentido grotesco-esperpéntico, mientras que para otros lo desvirtúa por carecer de la ironía y la distorsión propia de este estilo.

La hija del capitán

La puesta en escena de *La hija del capitán* (último esperpento escrito por Valle-Inclán) fue presentada por la Escuela Municipal de Arte Dramático, con la dirección de Roberto Castro. Su estreno se realizó en el Ciclo de Teatro del "Centro Cultural Recoleta" el 13 de octubre de 1990 y se reestrenó el 8 de mayo de 1991 en el espacio teatral "La Gran Aldea", precediendo en unos meses el estreno de la experiencia teatral universitaria de *La rosa de papel*.

Los siguientes fragmentos corresponden a una entrevista que me concedió el director Roberto Castro, el 13 de mayo de 1993:

– Adriana Carrión: ¿Cómo fue encarado el tema del esperpento?

– Roberto Castro: Tratando de olvidarse de la teoría del esperpento, sobre todo, porque *La hija del capitán* no creo que sea tan esperpéntica; no es la típica obra esperpéntica de Valle-Inclán. Yo la veo más como una especie de folletín histórico-policia. Además, el tema del esperpento es una teoría que Valle inventa y cada uno piensa que es de una manera distinta. Se pueden hacer elaboraciones teóricas aproximativas, pero en la práctica es muy difícil de hacer, porque no hay ninguna teoría que diga cómo se concreta una puesta del esperpento, o cómo se acerca uno a ella. La propia estética de Valle está en su obra, no está en ningún tratado de cómo se debe actuar; uno debe sacar conclusiones leyendo las obras, y a partir de allí cada cual tiene su teoría (...)

- ¿Cómo trabajaron cada uno de los personajes, qué tipo de técnica o método utilizaron?

- R. Castro: Esto trajo dificultades porque un tema es resolver Valle y otro distinto es Valle con un elenco de gente joven. Yo puedo hablar del segundo caso. Lo que traté es que no compusieran "viejitos", que, de alguna manera vieran la esencialidad del personaje. No llevarlo a un terreno naturalista o realista, sino a un terreno de sintetizar lo esencial del personaje (...).

- Destacar las características del esperpento no fue el tema esencial...

- R. Castro: Sí bien está siempre latente como fantasía, la obra no da para eso. Sí, ciertos rasgos de determinados personajes, pero Valle-Inclán habla mucho de la actualidad en *La hija del capitán*. Son dos historias reales: una es el golpe de Estado de Primo de Rivera, y la otra es el asesinato del Capitán Sánchez, un episodio policial. Él toma estas dos historias y hace un resumen de ese momento de España. Eso es altamente difícil para un autor y esa es la genialidad primera de Valle, más allá de lo que él en sí mismo es.

- ¿Cómo trataron los otros lenguajes: escenografía, vestuario, etc.? ¿El trabajo fue realizado conjuntamente con el escenógrafo?

- R. Castro: La primera tentación con Valle-Inclán es empezar a ilustrarlo, dado que él escribe cosas tan hermosas en sus acotaciones. Esa sería una resolución cinematográfica (...) Por otro lado, con Alberto Bellatti, queríamos probar otra cosa, entonces intentamos por no tener nada, y la escenografía estaba compuesta por cuatro sillas, una mesa, un perchero y "nada más". Cuando se estrenó la obra, la puesta era a la italiana, en Recoleta. Pero cuando se reestrenó en *La Gran Aldea*, la escenografía era la casa. Trabajamos con la puerta y la ventana; el crimen ocurría en el pasillo. Entonces, si bien había tres o cuatro elementos, el ámbito constituía una escenografía en sí misma. En cuanto al vestuario, era simple, correspondía a la década del veinte.

- ¿Cómo fue realizada la elección de la música?

- R. Castro: Esta elección tuvo que ver con músicas que se tocaban aquí, en Argentina, con marchas que para nosotros suenan como militares, no así en España. Cuando Lluís Pasqual vino a Buenos Aires y vio esta versión en *La Gran Aldea*, se maravilló de la elección musical. Para él, había marchas que le resonaban de una manera muy graciosa; una quería decir: "Ahí viene el pavo, ahí viene el pavo". El



pavo es un general y hacen un estribillo jocoso como crítica a los militares. Otras músicas elegidas, como la zarzuela, tuvo que ver con aproximarse al folletín (...).¹⁸

A partir de los datos aportados por el director Roberto Castro, podría decir que esta puesta en escena fue encarada teniendo en cuenta el aspecto folletinesco-policial de la obra, y tangencialmente aparece lo esperpéntico valleinclanesco,

¹⁸ Este fragmento pertenece a la grabación transcripta de la entrevista realizada, p. 1-2.

pues se conserva el humor agudo y cierta gestualidad exacerbada, propia de esta estética. El vestuario —de principio de siglo— que lucen los militares, los presenta rígidos, acartonados para acentuar el carácter grotesco de su accionar. La elección de

la música pone el acento en la relación que puede tener esta con el folletín, tan de moda en esa época en Buenos Aires. No se destacaron como lenguajes el maquillaje o la iluminación, a pesar de ser apropiados para poder expresar las características del esperpento, como se señala en otras puestas en escena.

En síntesis, de las seis puestas en escena precedentes, es factible observar que en varias de ellas, según los datos recabados, los directores parecen haber optado por una aproximación a la interpretación de títeres o marionetas, explorando una gestualidad excéntrica, como un modo de entender la estética esperpéntica. La elocución de los actores permite vislumbrar que se han enfrentado a un gran problema: la dificultad de pronunciar a la española, o abiertamente a la argentina, lo cual sumado a las expresiones creadas o incorporadas por Valle-Inclán (americanismos, lenguaje popular hispánico) dificultó la comprensión del texto. En el caso de *La hija del capitán*, la expresión verbal de los actores eludió la creación de “tipos”, ya que no fue la intención del director aproximarse a una puesta esperpéntica, sino folletinesca, superando esta problemática.

El espacio escénico elegido —mayormente a la italiana— permitió desplegar diferentes propuestas escenográficas: desde lo sintético y despojado hasta la creación de dispositivos especiales. Estas escenografías tenían en común tratar de evocar un clima hispánico, semejante al presente en las artes plásticas españolas del siglo XIX y principios del siglo XX —los *Caprichos* y *Disparates* de Francisco de Goya, o las pinturas de José Gutiérrez Solana— donde predominan los tonos oscuros, grises y sepias, y las formas asimétricas, deformadas, con el fin de crear una atmósfera opresiva, o sórdida.

La iluminación —en aquellos casos en que se describe— se utilizó por contrastes (luz-sombra), o por intensificaciones (focalización de un personaje) para reforzar el sentido dramático-grotesco de la puesta en escena.

En el vestuario, los colores dominantes fueron los tonos pardos, ocre o grises. En *Los cuernos de Don Friolera*, de 1982, se ha buscado un contraste entre clase social-traje, como un modo de remitir a las expresiones plásticas antes mencionadas.

Un lenguaje que no se trató especialmente fue el maquillaje, con excepción de lo ocurrido en el caso de *La rosa de papel* (1969), puesta en la que se puntualiza que se han utilizado máscaras.

En *Los cuernos de Don Friolera* (1940 y 1982) y en *La rosa de papel* (1969) se registraron innovacio-

nes dentro de la estructura de los espectáculos: en *Los cuernos de Don Friolera* de 1940, la creación de un dispositivo escénico permitió la presentación del elenco; en *La rosa de papel*, la incorporación de las acotaciones, narradas por dos actrices, sugirió una intervención a modo de coro griego; y en *Los cuernos de Don Friolera*, de 1982, la incorporación de las "Presencias de Martes de carnaval" permitió que hubiera actores-testigos mudos de los sucesos del derrumbe de Don Friolera, quienes además contribuyeron con la movilidad de la utilería.

En otros términos, las puestas mencionadas coincidieron en puntualizar los elementos escenográficos y el modo de expresión de los actores (gestualidad, discurso verbal, desplazamientos en escena, etc.) para mostrar la estética del esperpento. Esta concepción que incluye signos plásticamente deformados fue el camino elegido para expresar la crítica a la sociedad y a las costumbres españolas, preocupación constante de Valle-Inclán.

Si bien existen lenguajes teatrales comunes a todos los directores para manifestar las características de la poética del esperpento, estos no alcanzan a concretar visual y sonoramente en la escena, la imaginería que Valle-Inclán despliega en su obra dramática. La mayor dificultad se presenta en cuanto al tipo de interpretación (no realista-naturalista) que exigen los personajes esperpénticos y que pide un trabajo de investigación actoral y una compenetración profunda con la dramaturgia de este autor.

Este recorrido por los espectáculos analizados permite inferir que no se ha podido alcanzar una puesta en escena satisfactoria de la poética del esperpento. A pesar de todos los intentos, sigue siendo un desafío para aquellos directores argentinos que desean aproximarse a la eterna problemática del teatro de Valle-Inclán.



Consideraciones finales de la experiencia

A través de las extensas 50 sesiones que conllevó la experiencia del taller, se realizó el registro de los aspectos técnicos: a) las pautas de trabajo del director: los ejercicios propuestos, sus objetivos, los recursos escénicos; b) las respuestas grupales, centralizando el enfoque sobre el cuerpo en relación con el espacio.

Se puso el acento en la realización escénica del esperpento. Sobre la base de su definición, se buscó cómo plasmar las exageraciones, las deformaciones implicadas en los estados anímicos de los personajes y en sus conductas corporales, alteraciones debidas a circunstancias anteriores al tema de la obra. Se trató de personajes que sufren deformaciones (manifestadas, por ejemplo, en alguien con renguera) y las propias derivadas de las situaciones vividas en *La rosa de papel*. En general, en el esperpento los seres son marginales y la exageración se orienta a exaltar la fealdad. Se prestó especial atención a la relación entre los personajes en el espacio, pues es una forma de realzar sus deformidades.

Del estudio del esperpento surgió la necesidad de profundizar todo lo relativo a la ceremonia y el ritual, como formas dramáticas propuestas por Valle-Inclán.

Paralelamente se investigaron elementos dramaturgicos y metateatrales para contextualizar la puesta en escena:

En relación con los datos temporales de la vida de Valle-Inclán, se recabaron aquellos que pudieran tener una relación directa con la creación del esperpento y la personalidad del dramaturgo.

Se indagó en las fundamentaciones de la poética del esperpento para dar cuenta de la búsqueda estética de Valle-Inclán; es decir, las vinculaciones del dramaturgo con el mundo artístico de su tiempo y de su patria, y el contexto social y político en que estuvo inmerso el autor; es decir cuál era la España que vivieron él y sus personajes. Y, finalmente, se relevó el contexto teatral de Buenos Aires en relación con las puestas en escena de obras de Valle-Inclán por compañías extranjeras y locales.

A modo de conclusión

Tras los años transcurridos desde la realización de esta experiencia teatral universitaria sobre el esperpento valleinclaniano, el Instituto de Artes del

Espectáculo de la UBA recibió numerosas manifestaciones de elogio, por parte de autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras y de teatristas argentinos, sobre la importancia del evento y sus logros estéticos.

Bibliografía

- Bablet, D. y Jacquot, J., 1971, *Les voies de la création théâtrale*, Vol. I, CNRS, París.
- Campanella, H. N., 1980, *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*, Buenos Aires, Epsilon.
- De Toro, F., 1987, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- Ouaknine, S., 1971, "Étude et reconstruction de la partition du *Prince Constant*", en *Les voies de la création théâtrale*, Vol. I, CNRS, París.
- Valle-Inclán, R., 1950, *Martes de Carnaval*, Buenos Aires, Losada.
- , 1971, *La rosa de papel. Obras Escogidas*, Vol. 1, Madrid, Ed. Aguilar.
- , 1987, *Luces de Bohemia*, Buenos Aires, Kapelusz.
- Villegas, J., 1986, "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano", en *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Nro. 2, Irvine, CA, noviembre, pp.57-73.
- , 1988, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, The Prisma Institute, Minnesota.
- Zamora Vicente, A. 1974, *La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia")*, Madrid, Gredos.

Hemerografía

1. Diarios: *Convicción, La Fronda, El Mundo, La Nación, La Prensa, El Pampero, La Razón, La Vanguardia.*
2. Revistas: *Teatro (TGSM), Gestos.*

Adriana M. Carrión, María Rosa Petrucelli, Raquel Wajnerman
Universidad de Buenos Aires (UBA)
artesdelespectaculo@filo.uba.ar

RESUMO

Este traballo forma parte dunha investigación proposta polo director do Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Jorge Lurati (Francisco Javier), sobre prácticas actorais e posta en escea da estética do esperpento valleincliniano. A idea central é a necesidade de atopar novos camiños para a súa interpretación. A investigación culminou ca representación de *La rosa de papel*.

Palabras chave: esperpento - investigación - prácticas actorais - posta en escea - *La rosa de papel*

RESUMEN

Este trabajo forma parte de una investigación, propuesta por el director del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Jorge Lurati (Francisco Javier), sobre prácticas actorales y puesta en escena de la estética del esperpento valleincliniano. La idea central es la necesidad de encontrar nuevos caminos para su interpretación. La investigación culminó con la representación de *La rosa de papel*.

Palabras clave: esperpento - investigación - prácticas actorales - puesta en escena - *La rosa de papel*

ABSTRACT

This work is part of a research proposed by the Director of the Performing Arts Institute: Dr. Jorge Lurati (Francisco Javier) on theatrical performance practices and staging of the aesthetics of Valle-Inclán's esperpento. The central idea is the need to find new ways for interpretation. The investigation culminated in the performance of *La rosa de papel*.

Keywords: esperpento - research - acting training - staging - *La rosa de papel*



