



Valle Inclán y las disyuntivas del Teatro Contemporáneo

Víctor Valembois

El arte escénico de nuestros días lleva consigo problemas y esperanzas. Se está manifestando un profundo cambio no solamente en la temática de los autores, sino también en el papel del actor y en la actitud del espectador. Vemos cómo poco a poco viejas tendencias vuelven a implantarse con mejores perspectivas. Meyerhold, Brecht y Stanislavski ya no son nombres desconocidos entre nosotros.

En mi opinión, hasta ahora se ha infravalorado el papel de Valle-Inclán en la transformación del arte de Talía. Es mi propósito analizar el caso ejemplar de este español bajo el enfoque de las disyuntivas del teatro contemporáneo.

Los precursores son personas ingratas en una comunidad. Es la desdicha de don Ramón. El mismo se daba cuenta: "Ya llegará nuestro día..." Pero antes de enfocar lo que el genial dramaturgo quería cambiar, veamos la acogida que tuvo en su época. Desde principios del siglo hasta 1927, fecha de su última obra dramática, Valle escribió para el teatro, desarrollando nuevas técnicas formales. Si siempre estuvo preocupado por esa búsqueda de nuevas formas, el público no lo entendió así.

El fenómeno "Valle" no lo es sólo por la mediocridad de los críticos y por la falta de medios para "contactar" con el público. Son muchas las vidas de dramaturgos que han sido truncadas antes de llegar a estrenar o a pasar el muro de la indiferencia. Tomemos por caso a H. Becque y A. Jarry, en

Francia, que pese a su auténtico valor, un valor que supera toda clasificación simplista, no llegaron al grueso de los espectadores. En cambio, si que tuvieron el apoyo de críticos eminentes: E. Zola, para el primero, y A. Artaud, para el segundo. Muy distinto es el caso de Valle: pudo estrenar sus obras y no era ningún desconocido, pero tuvo desde el primer momento un grupo de ciegos detractores. Casi toda su producción fue pateada la misma noche del estreno. Asistimos, pues, no al olvido culpable de parte del público, sino al tipo de "desfase" que caracteriza al autor de vanguardia.

"Me ha fallado la época, ¡qué le voy a hacer! Es un fallimiento demasiado grande para que pueda arreglarlo un hombre solo".

Lo decía acertadamente Ruybal: "Benavente escribió para el público: Valle-Inclán, contra el público" (1). Este gallego se imponería, no por la prodigiosa fluidez de su pluma, como un Echegaray o un Benavente, sino por el auténtico valor de su creación. De modo que cierta falta de concordancia entre Valle-Inclán y sus espectadores no resultó sino inevitable, teniendo en cuenta que don Ramón, conscientemente, escribió para las generaciones futuras. Conste en favor de dicha tesis, que al parecer ni sus jóvenes contemporáneos, como lo eran entonces F. García Lorca y A. Casona, intuyeron el excepcional valor del maestro.

En los coliseos madrileños nuestro autor estuvo condenado al ostracismo total en los años cuaren-

ta. En la década de los cincuenta se estrenaron algunas obras menores, pero siempre en versiones truncadas. Recién en los años sesenta se llevaron a escena *Divinas Palabras*, *Las galas del difunto* y *Cara de plata*. *Luces de Bohemia* y *Romance de lobos* tuvieron que esperar los años setenta. Pero no es exagerado afirmar que el gran público no descubrió ni valora todavía suficientemente el gran dramaturgo. La última obra mencionada no alcanzó las doscientas representaciones en una metrópoli cultural como Madrid. Algo parecido pasó por aquí con el fracaso de público para el estupefante montaje de *Los cuernos de Don Friolera*, en 1975, por el Teatro de Angel.

Empero, por lamentable que haya sido, el mal está hecho puesto que Valle se revela con medio siglo de retraso frente a su "circunstancia".

Valle-Inclán es una figura clave en la evolución global del arte escénico occidental. En medios académicos y en trabajos de investigación casi no se ha estudiado el teatro. Sin embargo, si en la historia de los palcos españoles hubiera que guardar tres nombres, sería una injusticia no incluirlo al lado de Lope y Calderón. Cabe destacar la figura de don Ramón, agente transformador del teatro español. Contemporáneo cronológicamente con el 98, lo es también espiritualmente con las más recientes evoluciones del arte dramático. Un espectáculo benaventino nos parece ahora gracioso y hasta cierto punto infantil, pero ya no conmueve desde

punto de vista artístico y humano. El cambio es significativo: la labor creativa de Valle no es extraña a tal metamorfosis.

Sin embargo, en honor a la verdad, hay que señalar que don Ramón no contribuyó sólo a esta evolución. Era el primero en poner en tela de juicio su propia actividad de dramaturgo. En consecuencia, la pregunta principal no debe ser, ¿cuándo encuentra Valle-Inclán, por fin, a su público?, sino más propiamente, ¿por qué estuvo ausente durante tanto tiempo? Así encontramos las razones históricas y culturales que motivan la particular importancia de este español en las disyuntivas del teatro contemporáneo. A mi parecer, las causas del desfase anterior y de la actual acogida favorable son principalmente dos: hay un primer lugar una razón exterior, sociocultural, no menos importante.

Estudiaré con más detenimiento la razón estética.

Valle-Inclán tenía su propia concepción del arte escénico: no es exagerado llamarla revolucionaria. Si no se ha conocido hasta la fecha, se debe al mismo ambiente de ceguera y torpeza espiritual que impidió la comprensión de sus obras hasta nuestros días. Además, hay que añadir, ahora a cargo de Valle, que no dejó texto teórico alguno. De modo que su visión peculiar del quehacer teatral hay que sacarla de las mismas obras y de las anécdotas y críticas de él y sobre su persona -esas si de sobra conocidas.- Conste que labor reflexiva era contemporánea a la de un Meyerhold y un Stanislavski, que solamente después también, aunque por otros motivos, llegaron a tener vigencia. Con dichos investigadores y con sus directos o indirectos alumnos -me refiero a Bertolt Brecht y a Grotowski-, el teórico Valle tiene muchas ideas en común. Para mayor claridad, analizaré estos "puntos de contacto" alrededor de tres preocupaciones centrales: son (1) la función del teatro, (2) la característica del público y, por último (3) la forma que mejor corresponde a esas ideas.

1. ¿Cuál es, en la opinión de Valle, la función del teatro? Quizá la respuesta más adecuada, por cierto muy abstracta, sea ésta: para Valle el teatro es, o debería ser, "una reflexión crítica que el públi-



co recibe críticamente". Entiendo que a Valle no le convence una representación que se limita a copiar, durante dos horas, más o menos libremente, lo que vivimos toda la vida. No basta tampoco la reproducción con el único fin de divertir, en el sentido corriente del vocablo. Don Ramón, al contrario, pretende enseñar algo, o dicho de una manera menos pasiva de parte del espectador, quiere que éste esté dispuesto a aprender por su cuenta y que sea capaz de una toma de conciencia frente a lo que ocurre delante de él en el teatro y en la vida.

Heme aquí con un primer punto de contacto entre el semiseccular Valle-Inclán y un Grotowski, para escoger el último. En realidad, todos los investigadores teóricos que ahora tienen fama concuerdan en la necesidad de un teatro político (2). Entendámonos con las palabras: hasta cierto punto., todo teatro, por el mero hecho de serlo, es político, "si tomamos como acepción de "político" lo que se refiere a la comunidad y le afecta como tal. Otra significación de un teatro político sería la de un teatro de protesta y de provocación. Pero no me refiero a éste género, demasiado directo como para ser arte. Queda la interpretación de un teatro que postula una respuesta o una interrogación crítica que el dramaturgo hace a su público mediante el actor. Dicha concepción del arte escénico parte del supuesto que todavía no vivimos en "el mejor de los mundos". Conste por supuesto, que el

teatro político -guardo el término en su última acepción- no excluye el otro teatro, llamado comercial, al cual estamos todos acostumbrados. Dicha forma de representación tiene como única meta el consumo y el deleite del espectador. Esta modalidad existe en competencia con el cine comercial, con la revista o con el espectáculo corriente. Es necesario que exista este divertimento escénico, pero es igualmente necesario el divertimento en el sentido de Pascal. Si es imprescindible un Benavente, lo es igualmente un Valle-Inclán.

Se comprende así que don Ramón, si bien pudo estrenar la mayoría de sus obras, no tuvo nunca verdadero éxito en su propia época. Era un adelantado que correspondía mejor a nuestra mentalidad. Su teoría sobre la función del teatro constituye una fundamental, pero no explotada, revolución dramática. Extrapolando así la finalidad del teatro según Valle-Inclán, resulta un tanto difícil justificar lo acertado de mis elucubraciones. No puedo basarlas, en ningún texto teórico del autor. Mi punto de apoyo es la misma creación valleinclanesca mirada a la luz de los teóricos posteriores.

Para Valle-Inclán el teatro era una barraca inquietante y divertida, igual que para la vanguardia actual.

2. Valle es también coetáneo de las últimas tendencias del teatro contemporáneo por su concepción del público. Sin duda le hubiera encantado hacer sus experiencias

teatrales en un café-teatro, o en un teatro-arena. Sacaría a su público de la butaca demasiado cómoda, igual que lo hace Ronconi. Como Grotowski, experimentaría sobre los efectos de participación entre los palcos y el público.

En cambio, don Ramón tuvo que estrenar sus mejores obras en una época frívola y decadente. El público iba al teatro, no para ver una representación, por bonita que fuera la actriz principal, sino sencillamente para salir y pasar el rato. En estos años locos, el teatro era un lugar de encuentro para el mundo galante. Las butacas más caras eran las que menos permitían ver el espectáculo, pero donde, en compensación, más se veía al espectador... Casi cabría pensar, como propuso acertadamente Monleón, que para la mentalidad de este período, el intermedio era mucho más interesante que el propio espectáculo. El ideal hubiera sido una obra cortita dividida por un intermedio enorme.

El análisis sociológico de la "belle époque" es aleccionador. Pero al mismo tiempo, ese mismo análisis lo intuimos fácilmente con sólo observar el motivo que llevaba al espectador de entonces al espectáculo teatral. Valle-Inclán no pensaba así. Su aristocratismo no era social, sino intelectual. Siempre tuvo un aire despectivo, algo superior, frente a su público. Y es que a don Ramón no le había llegado todavía su turno. Valle esperaba una democratización del espectáculo, tanto en el público como en la temática. Por eso se le acepta solamente a partir de ahora. Algunas de sus obras tienen ya un carácter abiertamente "contestario". Baste recordar el primer encuentro con los mendigos en *Romance de lobos*. En una especie de profecía don Juan Manuel Montenegro les lanza a la cara:

(...) Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... Ese día llegará (...)
(3).

Si difícilmente imaginamos a Valle-Inclán haciendo teatro popular delante de un público de mineros, en cambio no cuesta mucho entrever su anhelo revolucionario que involuntariamente, hace pensar en el Brecht de los mejores años; Galileo Galilei y Don Juan Manuel

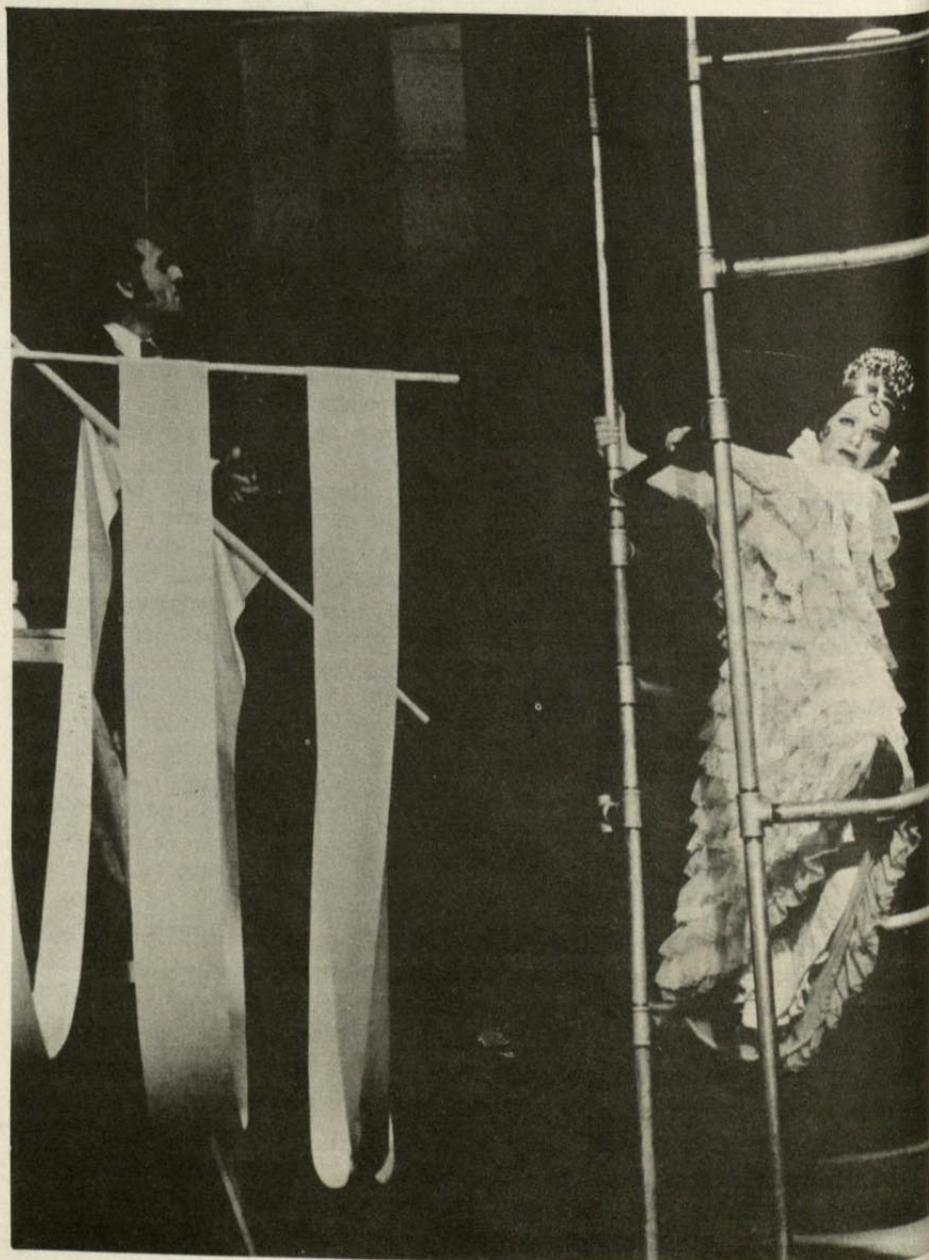
Montenegro, a pesar de su ascendencia, son figuras populares. Si fracasaron, fue porque todavía no había llegado su hora, pero llevaban dentro de sí la semilla de la esperanza popular.

3. Queda por averiguar cómo Valle-Inclán pensaba llevar a la práctica sus ideas sobre la función del teatro y sobre la estratificación del público. Dicho de otro modo, ¿cuál es la forma teatral que propone? ¿Existe en Valle una teoría del actor?, preguntas todas muy actuales si se considera la labor crítica de un Meyerhold, el Brecht teórico y la investigación grotowskiana.

Para llegar a la meta que se propone con el espectáculo teatral, Valle no sigue el camino trazado por sus precursores inmediatos ni por sus contemporáneos. No se puede situar a don Ramón en la

línea de constantes que une a Lope de Vega con los últimos valores españoles, tómease por caso a Buero Vallejo, Sastre, Muñiz y algunos más, pensando por Moratín, el teatro romántico, Echegaray y Benavente. Dichos autores se expresan de un mismo modo costumbrista y sainetesco, o en su ampliación que llamaré la comedia seudorealista. Valle-Inclán sigue otro camino. A esta altura chocaré otra vez con la falta de pruebas escritas por parte de Valle.

Don Ramón estuvo siempre obsesionado por las posibilidades que le brindaba el cine. El "séptimo arte" estaba en esta época abriendo nuevos caminos en la comunicación artística. El cine estaba todavía muy influido por el teatro para despegar poco a poco en un vuelo autónomo. Será, en cambio, el tea-



tro el que tardará en recuperar su propia vía, puesto que es solamente en nuestra época cuando vuelve a situarse de una manera autónoma frente al cine. El interés que Valle -al igual que Azorín- tuvo por el cine demuestra su deseo de renovación. El teatro, del mismo que el arte de la pantalla, no puede limitarse a un fiel retrato de la vida cotidiana. Dice Valle del teatro realista:

“Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de la realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal (4).

Pensemos en el carácter forzosamente artificial que debe tener la representación según la teoría de Meyerhold y la de Brecht.

Valle buscaba nuevos caminos en la expresión teatral. Sus obras están llenas de recursos inhabituales que, por su dificultad de montaje, contribuyeron a un reconocimiento tardío. Es más, en muchas ocasiones, Valle se limitó a plantear un problema sobre el papel, sin resolverlo en la práctica. De allí el natural despiste de los directores, con su grupo de actores, frente a la escenificación de la obra valleinclanesca. Don Ramón no ha adquirido aún el espíritu de empresa común que caracteriza actualmente la labor del director con los actores. En Valle existe todavía una cierta supervaloración del dramaturgo como señor omnipotente e individual que se confiere toda la tarea creativa, frente a sus subordinados que han de limitarse a ejecutar sus instrucciones, es decir, a visualizar el texto escrito. Valle no tiene teoría del actor ni concepción particular sobre el lugar escénico. Es la gran diferencia que le separa de Meyerhold y de Grotowski.

En cambio, se le puede comparar, incluso bastante a fondo, con el Brecht de la teoría y la praxis teatral. Valle-Inclán evolucionó paulatinamente de la dolorosa ironía que encontramos en sus primeras obras hacia la sátira cruel y mordaz de las comedias bárbaras. *Cenizas* (1899) era todavía un melodrama por la compasión que suponía hacia el actor; *Romance de lobos* (1908) ha superado ya toda actitud pasiva en favor de una perspicaz “toma de conciencia”. El esperpento valleinclanesco, con *Lucas de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*, entre otros, contiene



en germen la distanciamiento brechtiano.

Valle-Inclán es precursor del alemán por su búsqueda de una forma adecuada para llevar a cabo en el público la auténtica función catalizadora en que consiste el teatro. Solo Brecht tenía una autónoma teoría del actor. En cambio, ambos proponen, por un lado, una misma *actitud global* para desembarcar en una revolucionaria concepción del espectáculo teatral. Ambos se proponen obtener el mismo resultado de participación aumentada en el espectador. Se puede afirmar que Valle-Inclán y Brecht, si bien pretendían el mismo efecto, trataron su realización por diferentes caminos. El distanciamiento requerido por el alemán y la sátira esperpéntica invocada por el español son de la misma índole, por producir en el espectador una ruptura: esa actitud crítica entre lo que se ve y lo que se debe ver; entre lo representado y el propósito global.

Sin embargo, una generación separa a Brecht de Valle-Inclán. En ese transcurso hubo una gran evolución en la relación director-autor

antes aludida. La distanciamiento (Verfremdungseffekt) es una nueva versión más completa y profunda del corrosivo esperpento. Brecht quiso el llamado efecto V en dos planos: en un primer plano, una no-asimilación entre el actor y el personaje que está representando: es el auténtico aporte de Brecht a la teoría de la escena. En segundo plano, Brecht recoge (¿inconscientemente?) la no-identificación valleinclanesca entre el espectador y el “héroe” de la escena.

Quizá una breve comparación entre *Romance de lobos* y *Madre Coraje* puede probar a nivel más práctico hasta qué punto Valle-Inclán era precursor en las disyuntivas del teatro contemporáneo. Llama la atención el carácter seco y brutal de desmitificación que caracteriza las dos obras citadas. Son igualmente parecidos los recursos empleados para llegar a tal fin premeditado: Don Juan Manuel y Madre Coraje cristalizan en torno a su figura todo el trágico desarrollo de la trama.

La gente del pueblo, en *Madre Coraje*, como los mendigos en



Romance de lobos, acentúan el carácter popular, incluso proletario, y al mismo tiempo subrayan, por su carácter secundario, el papel primordial de los dos "héroes". En cierta medida, ambos fracasarán trágicamente pero -y así lo esperan los autores- el personaje colectivo del segundo plano y también el espectador captarán mejor así el mensaje esperanzador y tomarán el relevo.

Los personajes no son autén-

ticos, sino que tienen su inmediata proyección sobre la historia. Del mismo modo que los personajes de la tragedia clásica, funcionan como condensaciones ejemplares. Madre Coraje simboliza en sí la miseria hitleriana y la esperanza de mejores tiempos; Don Juan Manuel Montenegro es el representante de toda una clase social que se extingue para que nazca una Galicia nueva.

Es constante, tanto en Brecht como en Valle-Inclán, la preocupación por mantener alerta al espectador. Ambos vigilan por el carácter antiheroico de los personajes principales. Procuran además la permanencia del espectador en una actitud crítica y antitrágica. Brecht se propone ese fin por medio del hundimiento de Madre Coraje, por las canciones y por otros elementos de un desarrollo épico. Su fuente de inspiración es el coro de la tragedia griega. Por caminos a veces antagónicos, muchas veces complementarios, Valle-Inclán y Brecht se proponían un mismo ideal. La forma en que se realiza el espectáculo está al servicio de la finalidad requerida: el alemán y el gallego querían sacar al espectador de su butaca. Del choque esclarecedor entre el público y lo representado tiene que nacer la nueva catarsis anti-aristotélica.

Hasta aquí el genial talento precursor de Valle-Inclán. Sus ideas, destiladas —por así decirlo— de su propia creación y de sus reflexiones marginales, muestran una concepción ambiciosa sobre la utilidad del teatro, la función del público y la forma intrínseca de la creación teatral. He agrupado dichos tres factores bajo el lema común de la razón estética que impidió a Valle-Inclán ser reconocido en su propia época. Por su pensamiento, era hombre de la posguerra. En efecto, es solamente después de la segunda contienda mundial cuando se revolucionan las ideas básicas de la estética teatral. En esa época se imponen, por fin, los viejos críticos Meyerhold y Stanislawski. En Francia, Sartre y Camus imponen un teatro de búsqueda. Brecht empieza a ser reinterpretado fuera de la ideología nazi. Llegan por fin jóvenes actores, críticos y directores de escena, audaces y responsables en su tarea. Vuelven a descubrirse valiosos dramaturgos del pasado como A. Jarry y H. Becque; llega por fin Valle-Inclán.

Hubo que esperar toda una transformación sociocultural de la sociedad.

Interviene, pues, en la desfase de Valle la doble y simultánea motivación del adelantado estético y la razón política. Valle, en la época de la Barraca, no podía ser apreciado todavía; en los años cuarenta hubiera podido ser valorado correctamente sólo por una minoría. Don Ramón ya era perfectamente representable en los años cincuenta. Sin embargo, es comprensible que exista cierta molestia frente a toda vanguardia, puesto que supone una ruptura total con costumbres enraizadas en el público, en el aparato crítico y hasta en los mismos dramaturgos y empresarios. No nos extrañe entonces la confusión que produce un Valle-Inclán aún ahora.

Circunstancias adversas pueden decidirlo de otro modo. En los años cincuenta, la sociedad española no se podía permitir el lujo de la interrogación artística. Había que jugar con valores seguros; cada investigación tenía un matiz subversivo. Cabe señalar, además, que Valle-Inclán no es un caso aislado en este proceso.

Valle-Inclán es una víctima de un lamentable, pero difícilmente evitable desfase. Sin este fenómeno de bloqueo, hubiera sido, espiritualmente por lo menos, coetáneo del Brecht reinterpretado. Ha llegado la hora de Valle-Inclán.

NOTAS

* Artículo reformado y adaptado a partir de la versión original publicada en *La estafeta literaria*, Madrid, No. 473, 1971, p. 4-8.

(1) ABC, Madrid, febrero de 1969.

(2) Ver J. A. CASTRO, *Algunas Reflexiones sobre teatro y política*, Insula, Madrid, No. 289, p. 15.

(3) Página 721 de *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid.

(4) *Teatro selecto*, Escelicer, Madrid, 1969, p. 12.