



**Seminario de Estudios Teatrales**

**Don Ramón María del Valle-Inclán y el Cine**

*JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ*



**Valle-Inclán a través del tiempo:  
de la dramaturgia modernista a la contemporánea**

*RICARDO INIESTA*

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA

DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA  
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

## JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

Salamanca (1941)

Licenciado en Derecho y Sociología por la Universidad de Madrid y en dirección por la Escuela Oficial de Cinematografía, trabaja como ayudante de dirección, guionista y editor de libros infantiles. Aparte de los guiones de sus propias películas, destacan los que escribe en colaboración para Manuel Gutiérrez Aragón, *Habla Mudita* (1973), *Camada negra* (1977). Para Francesc Betriu, *Corazón solitario* (1972), *Furia Española* (1974). Para Basilio M. Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973). Tras realizar algunos cortos, debuta como director de largometrajes con *El love feroz* (1972) y *Colorín colorado* (1976). Posteriormente le sigue *Las truchas* (1977), el documental *Dolores* (1980) codirigido con Andrés Linares. Su colaboración con el guionista Rafael Azcona comienza en las adaptaciones *La corte de Faraón* (1983), *Hay que deshacer la casa* (1986), *Pasodoble* (1988) y *El vuelo de la Paloma* (1989).

A partir de entonces su obra da un nuevo giro y adapta para el cine *Divinas Palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993) de Ramón del Valle-Inclán. En 1991 dirige *La noche más larga*. *Suspiros de España* (1995), *Tranvía a la Malvarrosa* (1996) y *Siempre hay un camino a la derecha* (1997).

Para TV dirige *La mujer infiel* (1988) y *La mujer cualquiera* (1992). Como guionista, *Como ser infiel y disfrutarlo* (1993). Como productor ha estrenado *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1987) y *Yo soy esa* (1990).

## RICARDO INIESTA

Ubeda -Jaén- (1956)

Director de ATALAYA Teatro. Fundado en Sevilla en 1983-84. *Director del TNT (Territorio de Nuevos Tiempos)*. Centro Internacional de Investigación y Producción. Sevilla. Puesto en marcha en 1994, en 1995 comienza el proyecto *Teatro a través del Tiempo*, que se prolongará hasta el año 2.000. A lo largo de cinco ciclos se realiza un periplo por otras tantas épocas del teatro universal: *Tiempos Antiguos* (Grecia y Roma. Estrenado *Miles Gloriosus* de Plauto), *Tiempos Clásicos* (del Medievo al Barroco. Estrenado *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca), *Tiempos Modernos* (del 98 al 27. Se estrena *Divinas Palabras* de Valle-Inclán), *Tiempos contemporáneos* (desde la posguerra a nuestros días) y *Último Tiempo* (final de siglo y milenio).

Espectáculos dirigidos:

- 1998 *Divinas Palabras* de Valle-Inclán.
- 1996-98 *Elektra* de Esquilo-Sofocles-Müller.
- 1994-95 *Así que pasen cinco años* de García Lorca (Nueva versión).
- 1995 *Negros*. Espectáculo demostración, basado en la Oda al rey de Harlem de Lorca con alumnos de la Escuela de Teatro de LLeida.
- 1994 *Paseo de Buster Keaton* de García Lorca. Espectáculo demostración con los participantes en el Laboratorio de Teatro Contemporáneo del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.
- 1992-94 *La oreja izquierda de Van Gogh* de Antonio Álamo.
- 1991-95 *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller.
- 1993 *Córteza de un árbol* de Cía. Atalaya.  
*La nube en pantalones*. Espectáculo demostración con los participantes en el Laboratorio de Teatro Contemporáneo del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.
- 1990-91 *Hamletmachine* de Heiner Müller.
- 1988-89 *La rebelión de los objetos* de Maikowski.
- 1986-88 *Así que pasen cinco años* de García Lorca.
- 1984-86 *Pa jartarse de rei. Situ-acciones* de Cía. Atalaya.
- 1983-84 *El Jardín de las Hespérides*. Dramaturgia propia y primer espectáculo de ATALAYA Teatro.
- 1979-82 Pone en escena diversos espectáculos con el *Teatro Lejanía* de Madrid.
- 1974 Comienza como actor en el grupo de Teatro Universitario de Madrid *La Guadaña*. Readapta para teatro de agitprop la obra *Los caciques* de Arniches.



**Seminario de Estudios Teatrales**

**Don Ramón María del Valle-Inclán y el Cine**

*JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ*



**Valle-Inclán a través del tiempo:  
de la dramaturgia modernista a la contemporánea**

*RICARDO INIESTA*

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA  
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA  
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA  
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**Edita:**  
**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**AULA DE TEATRO**  
**Seminario de Estudios Teatrales**  
Tfnos.: 95 213 11 25 - 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

**Director:**  
**Francisco J. Corpas Rivera**

**Coordinan:**  
**Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas**

Este undécimo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 25 de marzo de 1998, en la imprenta IMAGRAF de Málaga.

Se realizó su presentación pública, el 27 de marzo de 1998. Día Mundial del Teatro.

*(Aula Elisa con 4 meses)*

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Esta publicación puede ser reproducida, en todo o en parte, registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, por cualquier forma o por cualquier medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, con o sin el permiso previo del editor. En todos los casos debe informarse al editor del medio y lugar de difusión, haciéndose constar en su reproducción el título del texto, autor, editor, fecha y número del Cuaderno de Estudios Teatrales, enviándosele asimismo copia de dicha reproducción. Su incumplimiento responsabilizará legalmente a los reproductores.

---

## Introducción

---

*Es necesario conservar en el espíritu la idea de que estamos en tránsito hacia un nuevo milenio y que tenemos que crear un Mundo Nuevo.*

JEONG OK KIN

Director de Escena, Presidente del Instituto Internacional del Teatro. UNESCO

Hoy 27 de marzo de 1998, Día Mundial del Teatro, recordamos la cita final del mensaje que el pasado año pronunció Ok King. Y la recordamos porque en este nuevo Cuaderno, nº 11 de la colección de Estudios Teatrales de nuestra Universidad de Málaga, nos congratulamos doblemente. Por un lado, festejamos este día superando la barrera de la decena de números de esta colección y en segundo lugar nos encaminamos con ella hacia la frontera del nuevo milenio, con paso firme y aportando ideas y experiencias que nuestros mejores creadores dan a la nueva escena.

Se la ofrecemos en primer lugar a todos esos estudiantes y profesores de teatro que hacen que nuestra ciudad de Málaga a través de la Escuela Superior de Arte Dramático de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, como colaboradora de esta colección desde el año 1995, que además debemos felicitar por sus 50 años, se encuentre en la cabeza de la creación y la profesión en nuestra Comunidad Andaluza.

Asimismo, la colección se convierte en un puntal estable de análisis sobre la teoría y la práctica escénica contemporáneas del mundo universitario español, gracias al esfuerzo común de la Universidad de Cantabria y la Universidad de Málaga. A las cuales la distancia no les impide desarrollar los objetivos y propósitos necesarios para continuar empresas como ésta, demostrando una conjunción en los planteamientos de renovación e investigación de la escena contemporánea.

Y ello, marcado por la emblemática cifra del 98. Todo un siglo de arte.

Este ejemplar que hoy se publica y el siguiente que lo continuará, recogen las cinco intervenciones que se llevaron a cabo durante el pasado año 1997, en torno al **Quinto Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo** con el título genérico, *Don Ramón María del Valle-Inclán en el Teatro Contemporáneo. Prólogo al centenario de la generación del 98.*

En ellas participaron los reconocidos especialistas y profesionales, **José Carlos Plaza** con el tema *Dirigir un Valle-Inclán: Las Comedias Bárbaras*. **Etelvino Vázquez**, *Interpretación en Valle-Inclán, tres etapas: Modernista, Gallega y Esperpéntica*. **César Oliva**, *El montaje en la obra de Valle-Inclán*. **José Luis García Sánchez**, *Valle-Inclán y el Cine* y **Ricardo Iniesta**, *Valle-Inclán a través del tiempo: De la dramaturgia modernista a la contemporánea*.

Estas dos últimas son las que contienen esta edición, que se precia de poder poner en paralelo como nunca antes se había hecho, y quizás como a Valle le hubiese gustado desde su propia vehemencia discutidora, dos estudios profundos de las dos caras de la creación valleincliniana, el teatro del presente-futuro y el cine como futuro que imaginaba desde sus posturas estéticas. Basten tres citas del propio Valle en el año 27 para justificar lo anterior. «Yo no he escrito, escribo ni escribiré para el teatro» (En ABC, 23-VI-1927). «He publicado las obras siempre con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de histriones. Si alguna de estas obras ha sido representada, yo he dado al caso tan poca importancia, que en ningún momento he creído que debía hacer memoria del lamentable accidente. Me declaro, pues, completamente ajeno al teatro y a sus afanes, sus medros y sus glorias». En otra entrevista aparecida en la Revista EL CINE en su número extraordinario de diciembre de 1927, le preguntan: «Entonces, ¿usted cree que el teatro es esencialmente plástico? -Este es el origen de su fuerza. Responde. -Luego el cinematógrafo... -Conforme: es todavía más ampliamente dinámico que el teatro, porque puede llevar la plástica a un mayor perfeccionamiento. Pero no olvide que el teatro más próximo al cinematógrafo es el teatro racial español».

Hace unas semanas se presentó el libro de Francisco Umbral, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Dice Umbral en su prólogo, 'debo decir que don Ramón es el más vivo, hoy, de los escritores del 98, entre otras cosas porque no hay tal 98, como saben los mejores críticos, sino que todo es modernismo, y el 98 quizá sólo sea el ala izquierda del modernismo/simbolismo... Valle es hoy más universal por su teatro que por sus novelas, pero ello se debe a la espectacularidad teatral, que se difunde mejor'.

**Don Ramón María del Valle-Inclán** (1866-1936), es el autor más genial que haya dado las letras españolas. Se alza por encima de la tradición más ácida y creativa (Lope, Quevedo) y de los modos y maneras del hacer sainetero y costumbrista para generar una obra sin precedentes en la estilística dramática. No podía ser de otro modo. Ética y estética unidas en una mirada nueva sobre la realidad del «solar patrio». Nunca antes que él el teatro se mostró con una voz tan personal, imaginativa y libre.

Sus contemporáneos: Ricardo Baroja, Gómez de la Serna, Julio Cejador, Juan Ramón Jiménez, Pio Baroja, Ramiro de Maeztu, Azorín, Rubén Darío, Antonio Machado, Fernando de los Ríos, Unamuno, Pérez de Ayala o la mismísima Margarita Xirgú, adjetivaron la genialidad de este autor singular, único, aventurero de cafetín, viajero de la imaginación, bohemio, erudito, poeta, y hombre de una gran conciencia humana cuya existencia siempre anduvo suspendida en el duro ejercicio del funambulista de la vida.

Creador rebelde, independiente, comprometido con las ideas más avanzadas de la época, cronista de tiempos preteritos, transgresor de las formalidades y banalidades del teatro imperante (Benavente, Echegaray), forjador de un lenguaje nuevo: los esperpentos, es Valle-Inclán referencia obligada de la dramaturgia nacional.

Valle-Inclán es el modernismo superado, el simbolismo latente, el expresionismo en puertas, el surrealismo a la española. Valle-Inclán, como Goya -en pintura-, es la conjunción y adivinación de todos los estilos posibles en un estilo propio. Es el autor grotesco-trágico más importante de su siglo. Un siglo convulso y cambiante.

El teatro de Valle-Inclán es, como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX. Esta dramaturgia constituye en su sentido último y más profundo un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo y lleva en sí las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual. Constituye en su esencia la «invención de un teatro», y no solamente un teatro más entre los otros.

La obra dramática de Valle-Inclán comienza en 1899 con un drama titulado CENIZAS, adaptación teatral de un cuento publicado en su primer libro (Feminas, 1895), refundido en 1908 con el título *El yermo de las almas*, y se cierra en 1927 con SACRILEGIO («Auto para siluetas») y el esperpento de LA HIJA DEL CAPITAN. La evolución interna de ese teatro, para el que se han ensayado varios esquemas de clasificación, muestra una constante voluntad de renovación formal y temática, con las distintas dramaturgias coetáneas del primer cuarto de siglo.

El proceso que conduce desde los dos primeros dramas «decadentes» hasta la instauración del «esperpento» no es ni lineal ni unívoco. Valle-Inclán ensaya distintas vías de invención teatral, no sucesivas ni excluyentes, sino paralelas y entrecruzadas, lo cual hace inoperante, toda clasificación cronológica de su obra dramática.

En 1933, con motivo del cercano estreno de 'Divinas Palabras' en el Teatro Español, don Ramón contestaba así en una entrevista publicada en «El Sol»: <<En el teatro todo es literatura, desde Calderón hasta Muñoz Seca. Lo que ocurre es que a veces esa literatura es buena y otras es mala. si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera se acaben>>. Y finaliza. <<Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que sin palabras y sin tono, (se refiere al cine mudo), únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo>>.

El sistema dramático de Valle-Inclán se nos presenta, pues, como un sistema de variaciones cuya cristalización última será el *esperpento*, forma dramática a la vez que visión dramática del mundo. El *esperpento* es la encrucijada final en una dramaturgia que dibuja un camino pautado por sucesivas encrucijadas, cada una de las cuales significa mucho más que un simple cambio de estética.

Por último debemos recordar y homenajear especialmente hoy, Día Mundial del Teatro, en este año de centenarios, la figura de **Federico García Lorca**, coetáneo de don Ramón y asesinado unos meses después del fallecimiento de Valle, que se cuele con su ángel entre nosotros y entre los bastidores de nuestro teatro. A él dedicaremos el Sexto Ciclo de Conferencias y por consiguiente los próximos Cuadernos de Estudios Teatrales.

El Público de Federico nos renueva con Divinas Palabras todas las Comedias Bárbaras de nuestra vasta tradición teatral y con él a todos los creadores hombres y mujeres que marcaron los «tiempos modernos» del arte y la cultura contemporánea.

**Francisco J. Corpas**  
Director del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga y de los Cuadernos de Estudios Teatrales  
Málaga, 1998



*Don Ramón María del Valle-Inclán y el cine*

José Luis García Sánchez



---

## *Don Ramón María del Valle-Inclán y el cine*

---

Hace ya algunos años me llamaron por teléfono unos inquietos jóvenes de Alcalá de Henares que querían hacerme lo que, según ellos, era una "entrevista en profundidad". A mí ya me mosqueó aquello, pero recordando unos tiempos en los que yo me dedicaba a menesteres parecidos, accedí a ponerme durante una tarde ante un magnetofón. El que parecía llevar la voz cantante de aquel grupo miró en unos papeles y me hizo la primera pregunta: "¿Qué es para tí el ente?". Se me puso la misma cara que cuando me propusieron, hace unos meses dar una charla en Málaga sobre Valle-Inclán y el cine. ¿De qué hablar? ¿De mi particular experiencia como cineasta que ha incurrido en dos adaptaciones de obras de Valle? ¿Sobre las convergencias –o divergencias– entre la literatura de Valle y la narrativa cinematográfica? ¿Sobre las relaciones personales del propio don Ramón con la incipiente cinematografía? Más dificultoso aún es el panorama si se tiene en cuenta que estamos en puertas del centenario del 98. Y todavía más si quienes me invitan a participar son unas gentes conocedoras del teatro de Valle. Aquí estoy, dispuesto a explicar qué es para mí el ente.

Después de mucho rumiar he pensado que lo primero que debería hacer es poner el carro antes que los bueyes, hacer unas afirmaciones categóricas y luego tratar, si fuera posible, de defenderlas.

Eso sí, como contribución académica me he permitido aportar una serie de notas que he ido recogiendo a lo largo de los años sobre este tema con la esperanza de que si hubiera alguien especialmente interesa-

do en la cuestión le pudieran servir de pistas en trabajos más rigurosos que el mío.

Pero decía que iba a hacer unas afirmaciones. Allá van:

**Primera:** don Ramón del Valle-Inclán conoció el cine desde su nacimiento, al principio como espectáculo de diversión popular, insertado en el apasionante fenómeno de las ferias que se convierten en verbenas para acabar siendo el negocio audiovisual, y más tarde como fenómeno de la cultura. Conoció a artistas y teóricos de primera hora del cinematógrafo y hasta llegó a participar como actor en una película y estuvo en tratos con varias productoras de cine...

**Segunda:** Valle-Inclán fue un autor que mejoró con el tiempo. El tránsito del modernismo al esperpento es una de las aventuras estéticas más interesantes de nuestra literatura. Y ahí sí que tiene que ver el cinematógrafo.

**Tercera:** el cine español ha tenido una relación difícil con la obra de Valle, pero creo que en la misma medida en que la ha tenido nuestro teatro. Valle es mucho Valle. Cuando más falta nos hacía su obras no se podía llevar a la práctica, por falta de libertad política: estaba prohibido. Actualmente atravesamos un momento poco propicio, por falta de libertad sociológica: Valle-Inclán no es un buen negocio. Luego trataré el tema con mayor extensión.

**Cuarta:** después de muchos años asistiendo al inacabable debate de si Valle es cine o es anticine, lo que sí

parece fuera de toda duda es que la obra de Valle-Inclán debe ser leída una y otra vez como lo que es: una literatura de máxima calidad. En este sentido, me atrevo a afirmar que Valle como novelista, dramaturgo y poeta, es el más completo de los autores de nuestra literatura.

**Quinta:** pese a lo que se ha sostenido desde muchos sectores críticos –el propio Valle lo dijo, como tendremos ocasión de explicar– la literatura de Valle-Inclán no tiene absolutamente nada que ver con el cinema, ni en la técnica narrativa, ni en la estructura, ni aún en algunas imágenes propuestas... Lo que sí hizo fue utilizar a su servicio, al servicio de su pluma, algunos de los recursos expresivos que acaba de inventar el cine, pero convertidos en literatura.

**Sexta:** como todos los clásicos, Valle-Inclán es un manantial inagotable de retos para el que quiera hacer cine y/o teatro. Reto para el cineasta son sus argumentos, reto su lenguaje y reto su ideología. Por tanto, después de recomendar nuevamente la lectura de todo Valle, recomiendo que se lleven a los escenarios y a las pantallas la mayor cantidad posible de sus obras. Porque la literatura, al pasar al cine no se deteriora: siempre estará ahí el libro, para volver a intentar la adaptación.

**Séptima y última:** no sólo no me arrepiento de mis dos películas sobre textos valleinclanescos: "Divinas palabras" y "Tirano Banderas", sino que en el momento que las circunstancias lo permitan, volveré a incidir sobre uno de los esperpentos que más me interesan: "Los cuernos de don Friolera". O los "Martes de carnaval" en conjunto.

Pero tiempo habrá durante el coloquio para que ustedes pregunten lo que quieran.

Vamos, pues, por orden, a defender las afirmaciones. La primera, es decir, el hecho de que Valle conocía el cinematógrafo a la perfección vamos a ilustrarla con unos materiales que he recogido, en su mayor parte se trata de testimonios procedentes de revistas y periódicos de la época.

Hay un primer texto, de 1900, en el que Valle lamenta que publicaran un discurso de Moret: le parece que hubiera sido más propio que alguien hubiera **"pensado en el cinematógrafo combinado con el fonógrafo. Esto sería mucho más cabal que publicar la tal perorata en un folleto. Y también podría ser un negocio explorándolo en las ferias y mercados"**. En ese momento el cine en España tenía poco más de tres años.

Siguiendo en orden cronológico, encontramos la reseña de una conferencia dada en Buenos Aires, en 1910, en la que dice don Ramón, tratando de los estimulantes que **"Lo más espantoso en esas alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por mi memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fue el que me decidió a abandonar el haschisch"**.

En 1924, una revista española recoge unos extensos comentarios de don Ramón sobre el cine, en realidad sobre el cine mudo y demuestra tener amplios conocimientos del montaje. **La formidable equivocación del cinematógrafo consiste en hacer "alma" de lo secundario, de lo casi inútil hasta cierto punto. Hay dos sentidos estéticos de los que ya hablaba Platón: el sentido de la vista y el del oído. El del cinematógrafo pertenece, por excelencia, al primero de ambos. Todo en él es objetivo, plásticomístico y entra deechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética. (Valle se refería al cine mudo, único existente en las fechas de los comentarios,**

pero también parece indudable que don Ramón conocía el cine a la perfección, y se había planteado problemas estéticos en torno a él).

Sobre estas opiniones de Valle-Inclán hace su análisis Rafael Utrera, uno de los mejores valleinclinistas en su libro "Modernismo y 98 frente a cinematógrafo"

*"En 1924 apareció en la revista "El Bufón" (Valle-Inclán y su opinión sobre el cine", Barcelona, 1924, n.º 1, pag. 2) un artículo en el que Valle expuso unas opiniones personales referidas al cine, mudo entonces; el escritor no parece haberlo firmado ni titulado, por lo que la revista ha resuelto ambas cosas titulado "Valle y su opinión sobre el cine"; una fotografía del dramaturgo ilustra la página. Dos partes: en la primera, cataloga Valle al cine atendiendo al sentido por el que se percibe, por la vista, de modo que imagen y letreros, movimiento y color, son los componentes básicos:*

**"todo en el cinematógrafo es objetivo, plástico-místico, y entra derechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética".**

*Demuestra Valle-Inclán un sentido primitivo del cine, al tiempo que quiere resaltarlo en su pureza, en los derroteros que el cine debe tomar... hay, pues, en estos párrafos una crítica implícita a ... preferir las adaptaciones literarias (a ser posible de éxitos ya conseguidos) a la búsqueda de temas y motivos propios, innovadores del medio. Valle, tras personalizar su etapa de profesor en la Academia de San Fernando, establece relaciones entre las Artes Plásticas y el cinematógrafo; recurre a una colección de postales en las que aparecen Francisco I de Francia y Diana de Poitiers*

*para hacernos ver que lo básico y primordial es la imagen, la expresión de las figuras, mientras que*

**"los argumentos son todos de orden secundario; son los pies de las estampas sobre los que se echa una ojeada; cualquiera los escribe... y significa un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición del oído..."**

*El resto son nuevos ejemplos para demostrar lo advertido; el autor se vale de Sevilla y su Semana Santa ... Valle no va más allá de simples observaciones de espectador que no repararen disquisiciones técnicas<sup>1</sup>.*

*Por otra parte, la redacción de rótulos para este hipotético film*

**("el pueblo pintoresco, devoto y áspero"; "el Cristo de los Poderes, muy estático, plástico y doliente"; "casullas, mitras, palios, hisopos...")**

*parecen las anotaciones propias de cualquier guión literario, pero además, los entrecomillados con los que se califica a la imagen filmica elegida no están muy distantes de las famosas acotaciones escénicas que Valle-Inclán incluía en sus esperpentos<sup>2</sup>, por más que estos dispongan de una elaboración literaria y un estilo a la que no puede llegar este improvisado esbozo de guión con intenciones meramente ilustrativas.*

Después de varias entrevistas en las que opina sobre la manera de trabajar de nuestros actores de teatro (y por lo tanto del cine español), don Ramón, casado

1 Ingenua descalificación. Lo específicamente cinematográfico de un relato no son las disquisiciones técnicas, sino la ordenación de acontecimientos, la estructura. Todo guión es una estructura narrativa. Y eso es precisamente lo que propone Valle en su ejemplo. Puro guión de cine.

2 Exacto. Se trata de dar una pista a los que deban "representar", "poner en escena" o en definitiva "realizar" el espectáculo. Pistas sobre el tono que debe tener ese texto más allá de las palabras que digan los personajes o las palabras que incluyan los rótulos en la pantalla. Es el complemento dramático que pone el hombre de teatro (o de cine) para completar lo que ya ha puesto el hombre de letras. La doble cara de esa literatura.

con una cómica, autor y director de teatro, opina sobre el cine en una entrevista aparecida en 1927 y muy poco conocida pese a haber sido ampliamente comentada en un excelente trabajo por su redescubridor, el zaragozano Javier Barreiro.

*Don Ramón del Valle-Inclán, es un autor esencialmente cinematográfico. Conserva con sus contertulios, y éstos recogen la palabra del maestro con unción religiosa. Se habla de cinematografía, y se comenta la producción nacional de películas.*

**–Y usted –me pregunta él a su vez– ¿qué concepto tiene de la cinematografía?**

*–Creo que es un arte noble en manos de niños. Un arte plástico mejor que un arte literario.*

**–Perfectamente, y el teatro ¿qué opinión le merece?**

*–Según colijo, maestro, un arte que tiene más de fonético que de plástico.*

**–Bueno, vamos a entendernos, dice pausadamente don Ramón. El oído es inferior a la vista en la escala de las percepciones. Una entonación corresponde siempre a un gesto, a una posición, o simplemente a un estado anímico que no es otra cosa que un gesto psicológico. El teatro gana sobre la novela exactamente lo mismo que la vista sobre la descripción. Porque hemos convenido unos vocablos especiales para cada imagen, pero por muy hábil que sea una explicación acerca de una cosa nunca será tan exacta como la contemplación directa de la cosa misma. Pues bien, el teatro tiende a ganar en emoción con ayuda de la plástica. En Lope, en Calderón, en el mismo Zorrilla, el diálogo, la acción misma corre con el paisaje, y tiene su razón de vida en el escenario. Vamos a dejar de lado el análisis freudiano, muy a**

**la moda, y a ocuparnos de la parte teatral de Don Juan. En toda la obra hay una relación absoluta de lugar y de acción. Cuando Don Juan dice a Inés los famosos versos de la tan manida escena del sofá, esos mismos versos se truecan en sinceros, cobran nueva vida y tienen vigor humano, frente al lugar elegido por el poeta. La frase del burlador tiene emoción y vida ante el Guadalquivir. Hay en todo el transcurso del verso una evocación del lugar, completamente plástica. Y no crea que es sólo nuestro teatro. El buen teatro de cualquier nación tiene la misma característica. En “Hamlet” Shakespeare no hace hablar a un sepulturero por mero capricho filosófico. En el entierro de Ofelia hay un cementerio. Un cementerio visto con los ojos, y en él, naturalmente, hay un enterrador porque es fuerza que así sea, y acontece que como el mundo es demasiado pequeño para albergar todos sus cadáveres, sus huesos salen a flor de tierra. Y este hace hablar a York, porque el lugar trae el diálogo y sus consecuencias trascendentales**

*–Entonces, ¿usted cree que el teatro es esencialmente plástico?*

**–Este es el origen de su fuerza.**

*–Luego el cinematógrafo...*

**–Conforme: es todavía más ampliamente dinámico que el teatro, porque puede llevar la plástica a un mayor perfeccionamiento. Pero no olvide que el teatro más próximo al cinematógrafo es el teatro racial español.**

*–La cinematografía americana, la más objetiva, y, por tanto, la más plástica de todas, se enseñoorea del mundo. La alemana, mucho más subjetiva, y en cierto modo más literaria, aboga generalmente por el contenido ideológico de*

las películas ¿Cuál cree usted que debe ser nuestro camino a seguir?

—Esto es una cuestión de temperamento o de naturaleza. Los países del Norte tienen una sensación lumínica distinta a la nuestra; En Vizcaya los tonos son verdosos y negros. Nada hay tan negro como el Cantábrico. En el Mediterráneo, por el contrario, todo es luz y blanco, que es luz también. Pues bien, los países del Norte han de producir obras del Norte y los mediterráneos obras meridionales. Sería difícil decir en verdad cuáles son mejores, pero nadie debe obstinarse en hacer aquello que no puede.

—¿Y Rusia, don Ramón? Rusia es del Norte y sus películas pudieran ser tan nuestras como las propias películas de España... si es que pudieran llegar a nuestro país.

—El caso es distinto. Con Rusia no se trata ya de una mera cuestión de latitud, si no de longitud. A pesar de su posición septentrional, Rusia, país de nieve, es también país de luz blanca, pero sobre todo, Rusia es Oriente con carta europea...

¿Algo semejante a España?

—Lo mismo exactamente que España... Existe una relación estrecha entre el gesto y la palabra. Esto determina que pueda prescindirse de la palabra. En una ocasión hallándome detrás del telón de fondo del teatro de la Princesa, iba escuchando la declamación de una ilustre actriz, a la cual no podía ver en aquel momento.

—“Baja la mano, María” le grité.

Un momento más tarde volví a decirle:

—“Por Dios, quita esa mano de la cabeza”

Uno de mis amigos, sorprendido, me preguntó por qué la corregía sin verla. Estoy seguro de que no me he engañado. Su entonación correspondía a estos gestos que yo he corregido. Mi amigo tuvo curiosidad de comprobarlo, y confirmó que en aquellos momentos ella había adoptado, y después corregido, al oír mi voz, los gestos apuntados por mí. Por mi parte le puedo decir que cuando escribo me dejo dominar principalmente por el lugar. Este determina la acción, y la acción los gestos de los personajes. En último término vienen las palabras que son una consecuencia de todos los demás precedentes.

—Ahora termina don Ramón sonriente ya conoce usted mi opinión con respecto al arte cinematográfico y a las posibilidades de España para esta industria



Foto 1

**que creo son insuperables, y después de esto, amigo mío, quiere usted decirme ¿por qué “no existe” la cinematografía española?**

*A esta pregunta concreta yo no podría contestar tan categórica y lógicamente como el maestro de maestros don Ramón del Valle-Inclán, por eso, antes que incurrir en vulgaridades, propongo la encuesta a quien le interese, y doy por terminada mi información.*

Efectivamente, algunos meses después ABC propone una encuesta a diversos escritores sobre la importancia artística del cinematógrafo, y don Ramón contesta así:

**“Actualmente el cine quizá no tiene otra misión divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es hasta ahora un pretexto. Sin duda, está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación artística de los actores. Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa como las estrellas del cine. En todas las ocasiones lucen una vacua egolatría de pavos reales. Ese Charlot tan ponderado es algo más insoportable que ha sido en tiempos aquel don Genaro el Feo. Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tienen su mayor eficacia en ser inmutables<sup>3</sup>.**

**La gesticulación desmesurada es el melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidos**

por una expresión del rostro casi sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas. Esos actores de cine, cuyas caras compiten con el caucho, son, en cambio, unos horteras en las actitudes. El Rodolfo Valentino, sólo pudo conmover a un mundo cursi y pavitonto. Ha venido a ser el cine una comedia sentimental o un melodrama sin palabras. ¡Y sin embargo, sustraído al mal gusto yankee, en manos de gentes aptas para la confección estética podría ser un arte de refinados, algo magnífico!

**Mi opinión es que el cine, para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad<sup>4</sup>.**

Decía Goethe que el fin de la obra de arte es llevar a términos de realización aquello que la naturaleza por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genética, deja que la naturaleza por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genética, deja en mero intento. Para un platónico todo está en mero intento. El cine, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas<sup>5</sup>.

**Ramón del Valle-Inclán<sup>5</sup>.**

En 1933, con motivo del cercano estreno de “Divinas Palabras” en el Teatro Español, don Ramón contestaba así en una entrevista publicada en “El Sol”:

3 Es importante por dos razones: porque sirve para representar a Valle y porque sirve para convencer a actores gesticulantes. Un buen actor sólo debe hacer gestos cuando es joven y en su casa, para componerse una buena máscara, para arrugarse, en definitiva.

4 Otra de las afirmaciones radicales de don Ramón que avalan su condición de precursor de la estética cinematográfica. Y no hay que entender sin más que era un caso de escritor diletante, que hablaba por hablar. Sin duda –era frecuentador del Ateneo y amigo de actores cultos– Valle conocía el incipiente debate de si el cine era un arte –el Séptimo Arte– o simplemente un entretenimiento de barraca. Esta afirmación no deja lugar a la duda: era un partidario de las posibilidades estéticas del cine. E incluso apostando por un cine de fantasía, lejano al que en su tiempo retrataba ramplonamente la realidad –documental o representada en pantomímicas actuaciones–.

5 A señalar que el texto está firmado: prueba de su carácter definitivo.

*¡Que lástima –hemos dicho a don Ramón– que el teatro no cuente con los medios que el cine para esta clase de obras!*

**“Divinas palabras” parece un pretexto de “film”. Por su acción...**

Meses más tarde ampliaba su explicación para “Luz”:

*“Cuatro indocumentados sin imaginación formaron esa patraña del teatro de tesis. Lo que conmueve es el tono, no la razón. San Bernardo fue a Alemania, en misión de apostolado, sin saber una palabra de alemán, pero el tono obró el milagro.*

**Nuestro teatro ha de ser como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios.**

Por esto nuestro género chico constituyó un teatro nacional cuando la tradición casticista se había borrado del teatro.

En el teatro todo es literatura, desde Calderón hasta Muñoz Seca. Lo que ocurre es que a veces esa literatura es buena y otras es mala. Si se trata de crear

**un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben.**

El final no puede ser más contundente, y eso que –nuevamente– se refería al cine mudo.

**Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo<sup>6</sup>”.**

Por esas mismas fechas, Federico Navas publicó su libro “Las esfinges de Talía”, en el que Valle contesta a una pregunta del autor.

*–Al cinematógrafo sí va usted. Y hasta a algún salón de Varietés. Yo le vi, cierta solemnisísima noche, en Maravillas, con Cipriano Rivas Cherif.*

**–Ciertamente: trabaja Tórtola Valencia<sup>7</sup>. ¿Y cómo no ir yo? Y a los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva<sup>8</sup>. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un sólo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro. España, tan racialmente teatral y plástica, es más calderoniana y echegarayesca que otra cosa”.**

6 Sería bueno consultar el origen de la entrevista, porque puede haber algún material más de utilidad.

7 Un tema que no sé si tengo anotado: la particular visión de Valle sobre cupletistas, tonadilleras y artistas de colmado. En la línea de Romero de Torres. Los farandules. La verbena como categoría moderna y esperpéntica de la feria.

8 A partir de estas afirmaciones no se puede dudar del conocimiento que don Ramón tenía del cine. Y de su alta valoración como material estético. Lo que viene a corroborar todos los estudios que en tal sentido han hecho los críticos. Aunque la influencia de Valle hacia el cine no ha comenzado plenamente –más que de manera indirecta, a través de lo que los críticos de cine llaman “lo esperpéntico” –sí se puede constatar la influencia del cine en la obra de Valle-Inclán.

En una carta Cirpiano Rivas Cherif, desde Galicia, donde estaba recluido entre enfermedades físicas y económicas, le dice:

**Hay que estar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria<sup>9</sup>. Yo soy siempre un joven revolucionario<sup>10</sup>, y poniéndome a decir la verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. Seriamente creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente<sup>11</sup>. El teatro no es un arte individual<sup>12</sup>, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales<sup>13</sup>.**

Dru Dougherty, uno de los más tenaces valle-inclanistas, da su opinión sobre estas relaciones entre Valle y el cine:

*Frente a un fenómeno así identificado con la modernidad ("suma de valores espirituales reflectores de nuestro tiempo" llegó a calificarlo Díaz Plaja), Valle-Inclán se mostró interesado pero nada decidido a la hora de estimar su valor. Por un lado, opinaba que el teatro hallaría su renovación siguiendo el "ejemplo del cine actual, que sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo".*

*Por otra parte, no vacilaba en llamarlo un arte "de baja realidad" que no tenía otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas<sup>13</sup>.*

*No cabe duda que Valle-Inclán, como Antonio Espina, sentía la atracción del cine, pero es evidente que se acercaba al nuevo arte con una visión condicionada por el sistema estético que regía su vida y su obra. De ahí que los textos transcritos<sup>14</sup> nos recuerden ideas encontradas en "La Lámpara Maravillosa", sus definiciones del esperpento y la estética teatral divulgaba en los cafés de la Corte. Un nuevo lenguaje estético, el cine, proporcionaba otra materia más con la que Valle-Inclán amoldaba su arte, con el aliciente de que dicha materia le llegaba ya plena de significación artística.*

*Así la "rabia de peliculero melodramático" que había de escenificarse en "La rosa de papel" tenía mucho en común con la literatrura folletinesca denunciada en "Luces de bohemia": en los dos casos, el escritor gallego contaba con una cultura artística popular cuyo código, ramplón y melodramático, transformaba luego –secreto de alquimistas y demiugos– en "una superior armonía de ritmos y formas". Así pues, ante el cine, Valle-Inclán adoptó su actitud esteticista de siempre, sintetizando las novedades de la pantalla con las formas eternas del arte".*

También Juan Antonio Hormigón y César Oliva, especialmente, son del mismo parecer: Valle conocía el cine.

*¿Veía Valle más allá de las posibilidades del teatro de su época? ¿Escribía para cuarenta o cincuenta años después? Me inclino a pensar que no. No encuentro en sus escritos sentencias proféticas; mas bien, decepción sobre la indus-*

9 Queda claro que es de los pocos autores de literatura teatral que contemplan las dos caras de la moneda –texto y representación. Como los más grandes. Como Shakespeare o Molière.

10 Poco carlista parece esta afirmación.

11 Importante. En el teatro de Benavente esta la impotencia de la burguesía republicana.

12 Parece que estuviera hablando del cine.

13 El humor en Valle es algo consustancial. En esa línea del realismo español que es la característica común –una de ellas, pero sin duda la más importante– en las que se encuentran Quevedo, Cervantes, Goya, Solana, Azcona... y Arniches, Picasso, Larra... Una risa de supervivencia.

14 (se refiere a todas las declaraciones conocidas de Valle sobre el cine y que están en este mismo fichero)



Foto 2

*tria teatral y búsqueda en la confusión de los géneros literarios, de una vía donde aparcar sus indudables deseos de teatralizarlo todo. Y decir eso de que se adelanta alguien a su tiempo, cincuenta años después, no parece científica operación. Por supuesto que de aquel proceso de ruptura con el teatro e investigación en los géneros, sale su innegable valor de precursor, pero insisto más que por el camino del consciente vanguardista, por el resultado de una mera reflexión sobre la escena de su tiempo. Es la mejor manera de entender estas palabras de 1922: "Habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo"<sup>15</sup>.*

Entre la aportaciones más modernas, y a título de ejemplo, valgan estas palabras de Manuel Aznar Soler:

Creación de escenarios y visualidad, ya que "la emoción que no entra por los ojos no puede ser nunca perfecta"<sup>16</sup>. De ahí su interés por el cine: "Ése es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad"<sup>17</sup>. En suma, creación de escenarios en donde la acción, por su visualidad y dinamismo, alcance la fuerza dramática necesaria para crear emociones. Y de ahí el talento dramaturgico de Valle-Inclán, que confiesa su necesidad de "ver corpóreamente, detalladamente, los personajes"<sup>18</sup>, de "trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos"<sup>19</sup>.

Naturalmente para los que estudien la biografía de don Ramón, no sólo en estos textos más o menos fiables, está perfectamente clara la primera afirmación. No hará falta recordar la cronología del cine, pero adelantemos que "Potemkin" es el 25, "Amanecer", del 27, "El perro andaluz", del 28, "Cero en conducta", del 33; que Keaton y Chaplin hicieron sus mejores trabajos en la década de los veinte y Griffith era aún anterior, "El Gabinete del doctor Caligari" es de 1919 y "Greed" de 1923...

Valle-Inclán frecuentaba los cafés con sus amigos: por ejemplo, se veía mucho con el cinematográfico Ricardo Baroja autor de "Cine y ametralladora" y actor ocasional; Valle convivía en los camerinos de los teatros con las figuras que hacían el cine de la época, por ejemplo, su buen amigo Ricardo Calvo, generoso editor de uno de sus primeros libros; Don Ramón no sólo era habitual, sino dirigente del Ateneo de Madrid, donde asistía al primer cine-club en el que for-

15 "Luz", Madrid, 23-11-1933, cit. por Dru Dougherty, ob. cit. pag. 264.

16 El Herald de México (21 de septiembre de 1921). apud D. Dougherty, op. cit., p. 119.

17 F. Navas, op. cit.; apud D. Dougherty, op. cit. p. 168.

18 La Novela de Hoy, 418 (16 de mayo de 1930); apud D. Dougherty, op. cit. p. 191.

19 ABC (3 de agosto de 1930); apud D. Dougherty, op. cit. p. 196.

zosamente debió coincidir con Juan Piqueras y Luis Buñuel.

Gómez Mesa evoca la figura de Piqueras: *Juan Piqueras y yo teníamos el proyecto de hacer una publicación titulada Figuras del Cine, en la que íbamos a escribir Arconada, Rafael Alberti, Piqueras y yo... Pero fracasó el proyecto y no se llegó a publicar ni un solo número de los proyectados... Juan Piqueras me acompañaba a mi casa, en las afueras de Madrid, muchas veces, por la noche. Trasnochábamos mucho. A menudo nos acostábamos a las cuatro o las cinco o las seis de la mañana. Una vez fuimos Piqueras, Pío Baroja y yo hasta la cuesta de Moyano, donde están los libros de viejo, y lo pasamos divertidísimo, porque Juan Piqueras era el que le hacía la entrevista y a Pío Baroja no le gustaba ningún escritor, hablaba mal de todos. Y entonces le preguntó Piqueras. "¿Y qué opina usted de Pío Baroja? y éste le contestó: Pues que es un mamarracho..." Nunca íbamos por ahí con el propósito de bohemia brillante sino sólo por amistad, por pasarlo bien, para husmear en la vida, en los personajes. Nos relacionábamos mucho con García Lorca, con Valle Inclán, con Rafael Alberti, con Arconada, con Carranque de los Ríos, con Carmen Conde...*

Era, viejo y malhumorado, pero frecuentador de jóvenes inquietos con los que, sin duda, se asomó a los importantes movimientos estéticos del cine alemán y el cine soviético, el cine francés, las vanguardias, el surrealismo... Existen datos de que en un momento se pensó en él para hacer un tratamiento cinematográfico para hacer una película sobre los amores de Goya y la duquesa de Alba...

Hizo de actor, que yo sepa, al menos en la película de Hidalgo, "La malcasada", una especie de cinemaverité contra Primo de Rivera, basado en entrevistas a personalidades ilustres –aunque el film era mudo, lo que me parece una genialidad desde el punto de vista político–.

*El inquieto periodista Francisco Gómez Hidalgo y José de Lucio, habían escrito una comedia con el título que antecede, en la que se recogía la vida azarosa del torero Rodolfo Gaona y su matrimonio en España con Carmen Moragas; pero no satisfechos con el éxito obtenido en el teatro, quisieron probar fortuna en el cine, para lo cual idearon un argumento en el que ofrecía mucho más campo para sus pretensiones, ya que su idea era la de cuando el protagonista quiere divorciarse de su esposa, pide consejo a infinidad de personajes de la política, del Ejército y de las artes, para lo cual Gómez Hidalgo, hábil maestro en el arte de tratar a todo el mundo, no le fue difícil; así pues, ante la pantalla aparecían entre infinitos hombres prestigiosos las figuras de La Cierva, Primo de Rivera, Lerro, Valle-Inclán, Weyler, Sanjurjo, Rusiñol, Marcelino Domingo, Duquesa de la Victoria, Romanones, etc. (Esta referencia tiene un doble interés: por un lado, demuestra la solvencia de Valle-Inclán como personaje público bien representativo, y por otra, hace ver que estaba tan cerca del mundo de la entonces –y ahora– incipiente cinematografía española, como para asistir a un rodaje en el que vería la mecánica y la parafernalia del nuevo arte del cine)*

En cuanto a que tenía amplias relaciones con la industria del cine, ahí va una prueba documental. Don Ramón en el Hotel Regina de Madrid con Ortiz de Zárate y un enviado de la Paramount que quería adquirir los derechos de sus "Comedias bárbaras" para llevarlas a la pantalla.

Creo que nadie tendrá ya muchas dudas de la vecindad de Valle-Inclán con el cine.

La segunda afirmación que hecho antes, es decir, que Valle-Inclán mejoró con el paso de los años es perfectamente discutible, pero creo que merecería la pena hacer unas leves precisiones biográficas: a Valle no le gustaba escribir; hasta tal punto que prefería ser

opinante de café que plumífero de la época. Al principio le costaba sangre cada cuartilla que producía, y eso, que él luego calificó como “musiquillas de violín”, eran textos reelaborados una y mil veces... Si no plagiados de aquí y de allá. Ese escritor lento es el mismo autor que en el año 20 se lanza al ruedo, y nunca mejor dicho, nada menos que con la edición de las siguientes obras: “Divinas palabras”, “Jardín umbrío”, “Farsa de la enamorada del rey”, “Luces de bohemia”, “Farsa y licencia de la Reina Castiza”, “El pasajero”, “Los cuernos de don Friolera” y “Cara de plata”. Sólo se me ocurre explicar esta producción sumando dos factores: la desesperación de un pobre y el rencor de un genio. Pertenece Valle a esa especie tan española del artista que fracasa en su juventud porque no le responde la sociedad en la que ha crecido y para la que trabaja: como Cervantes, como Goya, quiere ser normal, profesional de su trabajo... y las circunstancias le obligan no sólo a ser genial, sino a trabajar para el futuro de su pueblo.

Aprovecharé para comentar algunas cosas menos científicas. Por ejemplo, una anécdota contada por Manolo Matji y que nunca he podido verificar: cuando escribía Valle-Inclán “Luces de Bohemia” metido dentro de la cama como solía, su mujer o la criada llamó a la puerta reclamando dinero para comprar comida a los niños hambrientos: “Que se coman los mocos” contestó el genio.

Valle fue un escritor profesional no un catedrático que escribía o un “hombre de letras”. Un escritor profesional con posturas fuertes frente a los editores, que odiaba a muerte el tener que escribir, también lógico en todo escritor. Con una enorme facilidad, en cambio, para la reelaboración. Era un artista de café, que en su tiempo era síntoma de estar abierto a las influencias más rabiosamente modernas. En los cafés se obtenía la información. Y, complementariamente,

un hombre que odiaba a la burguesía, y más que ninguna a la burguesía gallega, sobre cuyas glorias se negó a escribir rotundamente. En este sentido no cabe hablar de dos épocas distintas en Valle, sino de dos momentos diferentes de la misma persona. Alguien que quiso ser famoso como actor o como escritor para mantenerse libre y hacer posible una forma de vivir grotescamente moderna en su tiempo: la bohemia. Donde la literatura de la persona y persona de la literatura se confunden como en el personaje de Max Estrella. Esa condición hay que recordarla y saber que fue a la cárcel como otros grandes autores españoles. Feliz, seguramente, porque ese era entonces el más noble aire: el de las calles, el de los cafés, el de los teatros...

Nota para pensar: las relaciones entre Comuna de París, subliteratura y aparición de la bohemia. Es decir, folletín, sentimentalismo de un tipo de narración popular que sería la cara pobre del romanticismo, o el romantiscismo de los perdedores. Y la aparición de un nuevo tipo de escritor, no procedente de la burguesía, o mejor dicho, desmarcado de la burguesía. ¿Se concibe alguien más alejado de Lord Byron que un Alejandro Sawa? Y, bien mirado, ¿no serán el mismo después y antes de la aventura de la comuna?

Materiales para una biografía:

Valle en América. El impacto debió ser grande: le hacía conocedor de un mundo que sus contemporáneos desconocían por completo. El único del 98 que cruzó el Atlántico.

Sus tres grandes *aficiones* confirmadas por su hijo: el cine, el circo y las variedades. Quiso ser *actor* y para ello debía en su tiempo ser muy importante darse a conocer como personaje de Madrid. Pero ante sus contemporáneos, enseguida consiguió un lugar de respeto.

Cosa que se nota en las entrevistas cuando se acercan a él. Para ser personaje se inventó un atuendo, se convirtió en un "tipo". Seguramente no atractivo para las mujeres, sino foco de atención para las gentes que acudían al café.

*Maestro de tertulias*, ese fenómeno debió aparecer muy cerca de su llegada a Madrid. Pocas tertulias hay anteriores. La fontana de oro de Galdós retrata otro mundo. La aparición del café viene a democratizar las reuniones de los ilustrados, más apropiados como pobladores de gabinetes de "casa bien". En el café no hace falta tener medios de fortuna. A valle hay que considerarle como uno de los primeros escritores de la burguesía pobre. Y eso en una biografía sería importante: no tiene que buscar la notoriedad como Zorrilla en el entierro de Espronceda, o dedicándose a la política, como Larra y Galdós. Y se resiste a ser periodista, como Bécquer. Es una nueva manera de hacer literatura. Se tiene que hacer conocido en el café.

La tertulia de Valle es humanista, no mentidero especializado, que eso sí era anterior. Es decir, lugares para hablar mal de actores, pintores, escritores. Esa condición tan madrileña, tan española, de esperar en el velador del café que llegase la gloria. Y como la gloria –la venta de sus libros– no se producía, iba madurando en la condición de marginado, de rebelde. Se hace escritor enfrentado a los editores, se hace hombre de teatro en cabreo cósmico con sus compañeros de profesión. E inventa una profesión, que llega a ejercer: *director de escena*. Y sus conocimientos de los valores de la puesta en escena seguramente imposibles de codificar, están en sus acotaciones. Hay un trabajo de Hormigón en el que se acerca a esta característica de Valle, pero muy desde fuera. Probablemente Valle, insatisfecho con el naturalismo de Benavente, quería introducir nuevos elementos de todo tipo en sus puestas en escena, pero nada más

lejano de la manera de hacer de doña María Guerrero, que aún no había llegado siquiera a Benavente. Se enriquece con las cosas que ve en el cinematógrafo. Su literatura se nutre de fantasmas, de imágenes impactantes.

Para una vida de Valle habría que estudiar en primer lugar *su forma de vivir*: su economía, sus amores, su lucha por conquistar la notoriedad... En qué casas vivía, con qué intelectuales coincidió en el tiempo y qué decían de él. ¿Hizo la mili? No, no la hizo, pero ¿por qué? El carlismo es una postura más conocida, pero también hay un odio a la dictadura de Primo de Rivera, y a los borbones. El republicanismo radical queda fuera de toda duda, pero es muy tardío.

Carlos del Valle, personaje pintoresco, me ha dado una clave de Ramón del Valle: una parte de sus obras las escribió, o se fue a tomar aliento inspiratorio, a Aranjuez, en una pensión, que aún existe. *Santiago Rusiñol y Valle*. Habría que releer las memorias de Rusiñol y su visión de los jardines manchegos. Buenas ilustraciones, además para una edición patrocinada por el Ayuntamiento de Aranjuez de alguna de las obras escritas allí. Sería curioso contemplar el modernismo de Valle, su pastiche literario a la luz de esta característica... cuánto de burla hay entonces, de falsa cursilería, de estampa desgastada. Arranca sus trabajos literarios como estilista, para demostrar que domina el lenguaje y probablemente "triunfar", una palabra difusa, pero llena de importancia para alguien que apenas consigue comer caliente. El poso amargo que la realidad le va ofreciendo a diario, hace que vuelva sus ojos desde los pazos de la infancia a otra vida: mendigos, puterío, pobreza... *La historia de Valle es la historia de una venganza*. Un burgués provinciano, que desea la notoriedad y se la merece, porque es un gran escritor, se ve despreciado; y el que comenzó queriendo dárselas de dandy, acaba convirti-

do en un real bolchevique, en un combatiente feroz contra aquello que no quisieron comprarle sus libros.

*Surrealismo y Valle.* Movimientos de vanguardia y su acogida. Desde luego hay alguna acotación en la que Valle habla del cubismo -en "Tirano Banderas" y en "Rosa de Sanatorio" de "La pipa de Kif" donde hay este verso: "Cubista, futurista y estridente"-.

En una comida, preparando "Divinas palabras", Enrique Llovet contó algunas cosas interesantes sobre la pugna Carlos Valle Inclán-Domingo García Sabell. Este, editor discutible de "La cara de Dios" es director, presidente o similar de la Real Academia Gallega. Pretende, entre otras cosas, traducir a Valle al gallego. Pero para ello necesita el permiso que Carlos le niega basándose en un razonamiento excesivamente purista, pero claro: Si Valle hubiera querido, ya hubiera escrito en gallego. García Sabell se cabrea y le niega a Carlos dos documentos que él posee (era médico jovencito y cuidó de Valle en sus últimos días y le acompañó en el lecho de muerte): el documento en



Foto 3

que Valle expone las razones para su divorcio que al parecer son todas de tipo médico: tenía cáncer y era consciente de ello. Y un acta de café en la que unos testigos presenciales transcribieron la filípica que Valle echó a Unamuno en una calle por ofender a Rubén Darío llamándole indio. En la misma comida Llovet me propuso formar parte de la sociedad de especialistas en Valle, con sede en Pensilvania.

Valle-Inclán no tuvo más que un público al que se debía. No gozó del amor de sus paisanos, ni consiguió seducir a los jefes carlistas ni obtuvo el aplauso de la burguesía madrileña. Los académicos le acusaban de tosco y los profesionales de la edición de demasiado finústico. El público de la tertulia, que era muy poco nutrido, pero enormemente exigente en cuestiones de estética fue el público para el que producía su obra Valle. Le falló el gran público del teatro o del periódico... La masa no tenía más noticias de aquel señor escritor que sus barbas, su melena, sus anécdotas... a lo sumo le conocían por algún cuento leído en cualquier revista. Don Ramón trabajaba para la plebe para los músicos, pintores, filósofos, bohemios soñadores, periodistas gorriones, jóvenes escritores y hasta camareros que le rodeaban cada tarde y cada noche en el velador del café. Era el aplauso de ese público el que él buscaba: su beneplácito. Era su familia, su provincia, su verdadero país.

*El café es la cultura de Valle:* se informa de los movimientos culturales que funcionan en el mundo, oye las verdaderas versiones de los acontecimientos más inverosímiles. Aprende de tauromaquia y legislación, de pintura y grabado. Viaja por todo el universo y por toda la Historia sin tener que pagar billete.

En el café somete Valle-Inclán a dura crítica sus opiniones y su obra al criticar él ferozmente las de los demás. Es un clima de intrasigencia gratuita, de máxi-

mas exigencias estéticas, de grandes construcciones mentales... todo era a beneficio de inventario, puesto que nadie intervenía para comercializar nada. La tertulia es abierta, no es un grupo de presión como los masones o los jesuitas. Es una militancia abierta: se puede ser de varias tertulias a la vez, no imprime carácter... No hay dogma, sino solamente café –o té, al que creo era más aficionado Valle-Inclán– y palabras.

Vamos ahora con la tercera de las afirmaciones rotundas: *las relaciones del cine español con Valle-Inclán han sido difíciles*. No olvidemos, por favor, que la mejor literatura de Valle-Inclán ha estado prohibida en nuestro país durante los casi cuarenta años de la dictadura franquista. Cuando más necesaria era su obra. En esos años se llevaron al cine tres obras suyas –“Sonatas”, “Flor de Santidad” y “Beatriz” y a la televisión otra –las cuatro Sonatas– con desigual fortuna. En la democracia otras tres –“Luces de bohemia” de Miguel Ángel Díez y “Divinas palabras” y “Tirano Banderas”, del que les habla–. Súmese unas “Divinas palabras” mejicanas, de Juan Ibáñez y este es todo el desolador panorama. Claro está que no mucho más brillante es la suerte que han tenido sus contemporáneos Baroja y Unamuno, por poner dos ejemplos.

¿Por qué esto? La industria del cine español durante la democracia ha sufrido dos o tres ataques que, si no han acabado con el recién nacido, lo han dejado tambaleante. Uno, era la acusación de que todos nos dedicábamos a hacer película tras película sobre el tema de la guerra civil, y ya estaba bien... Otro, el asunto de las subvenciones, que ya estaba bien, que era un lujo, etc... Y un tercer ataque era el de las adaptaciones literarias. Las relaciones del cine con la literatura son muy delicadas y requieren mucha mayor complicidad entre los sacerdotes –estudios y críticos– de uno y de otro templo: mientras la gente del cine, cada vez más iletrada, rechaza todo len-

guaje que no se atenga a un corsé de origen naturalista y de la familia del cuento largo o novela breve, los santones de la literatura demandan que el cine transfiera a la pantalla unos adjetivos que no están a nuestro alcance, sobre todo en el terreno económico. Para conseguir un cine de calidad es imprescindible la libertad, que ya tenemos, pero necesitamos la complicidad de un público culto, de unos espectadores que demanden cada día mayor calidad... No se os escapa que hoy pocos hablan de eso: estamos en un momento en el que lo que importan son las recaudaciones, el éxito de taquilla. Y ahí don Ramón del Valle-Inclán no tuvo sitio en su tiempo ni lo tiene ahora. Esperemos que en el futuro sí lo consiga, porque se lo merece.

Y vamos con la cuarta de las afirmaciones: *que Valle-Inclán es un gran autor*, y que debe leerse no creo yo que me corresponda decirlo a mí... De lo que puede nutrir la literatura valleinclanesca la tarea de los que hacemos cine, me permito insertar algunas frases sacadas sin demasiado esfuerzo de los libros de Valle y que yo planteé como principio de trabajo en los equipos de filmación de las películas de las que soy responsable. Observarán cómo se va enriqueciendo la literatura de Valle gracias a imágenes que vienen, muchas de ellas, de la cinematografía.

#### “SONATA DE PRIMAVERA”

Sólo se oía el rumor de sus pisadas y el chisporroteo de los cirios que ardían en la alcoba... Un sol abribeño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en la seda de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano... el sol poniente dejaba un reflejo dorado sobre los cristales de una torre que aparecía cubierta de negros vencejos... oyendo batir monótonamente el agua en los cristales de las ventanas...

### "SONATA DE ESTIO"

El campo se hundía lentamente en el silencio amoroso y lleno de suspiros de un atardecer ardiente... envuelto en el rosado vapor que la claridad del alba extendía sobre el mar azul... A veces entre el vigilante ladrido de los canes y el áspero vocear del pastoreo errante, percibiase el estremecimiento de las ovejas.

*De las "Comedias Bárbaras"*

### "AGUILA DE BLASON"

#### JORNADA SEGUNDA. ESCENA PRIMERA

Apenas la esclarece la lamparilla de aceite que alumbraba bajo morado dosel los lívidos y ensangrentados pies de un crucifijo.

#### JORNADA TERCERA. ESCENA PRIMERA

En el hogar arde un alegre fuego que pone un reflejo temblador y rojizo sobre aquellos rostros aldeanos tostados en las sementeras y en las vendimias... alárganse las lenguas de la llama como para oír las voces fabulosas del viento.

#### JORNADA CUARTA. ESCENA SEPTIMA

El candil agoniza, y en el silencio de la noche se oye el borboteo del agua que hierve en un gran caldero de cobre pendiente de la gramallera... En los resquicios de la ventana comienza a rayar el día.

### "ROMANCE DE LOBOS"

#### JORNADA PRIMERA. ESCENA PRIMERA.

La luna ha transmuntado los cipreses del cementerio y los nimba de oro.

### ESCENA TERCERA

Noche de tormenta en una playa. Las gaviotas revolotean en la playa, y su incesante graznar son voces de susto que agrandan la voz extraordinaria del viento y del mar... Se oye el vuelo de las gaviotas, convocadas por el viento y la noche.

### ESCENA QUINTA

Es el amanecer. Uno de esos amaneceres adustos e invernales en que aúlla el viento como un lobo y se arremolina la llovizna. En la alcoba, la luz del día naciente batalla con la luz de los cirios.

#### JORNADA TERCERA. ESCENA TERCERA.

El viento bordonea en el mar.

### ESCENA QUINTA

Sobre la veleta del hórreo, el gallo clarinea en el sol, dorado y soberbio.

### ESCENA FINAL

En el hogar arde una gran fogata y las lenguas de la llama ponen reflejos de sangre en los rostros.

*De "Luces de bohemia"*

### ESCENA CUARTA.

En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio.

### ESCENA SEPTIMA.

...roídas carpetas, y rimeros de cuartillas que desta-

can su blancura en el círculo luminoso y verdoso de una lámpara con enagüillas.

#### ESCENA NOVENA.

Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión.

#### ESCENA DECIMA CUARTA.

La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva.

#### ESCENA ULTIMA.

Lobreguez con un temblor de acetileno.

#### "LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA"

En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar... Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico... En la sala dominguera, sobre el velador con tapete de ganchillo, el quinqué de porcelana azul ilumina el álbum de retratos...

#### PROLOGO

El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picardeo.

#### ESCENA CUARTA

Un borracho sale bailando a la puerta del billar... La última veata vuelve de la novena. Arrebujada en su

## HERALDO DE MADRID

### HA MUERTO DON RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN

ESPAÑA PIERDE AL MAS DESTACADO E ILUSTRE ARTIFICE MODERNO DE SU NUESTRA  
HERALDO DE MADRID se honra en proponer a la Academia Española que incorpore a los nombres esclarecidos de los mortales el del lenguaje novelista, gloria cumbre de las letras españolas

En Santiago de Compostela, donde ha fallecido, se ha dado cita toda la intelectualidad para rendir al escritor extinto el último tributo de su admiración y su cariño



Foto 4

manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas. En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja.

#### ESCENA SEXTA

El quinqué de porcelana translúcida tiene un temblor enclenque.

#### ESCENA SEPTIMA

Sala con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y dramático... picadores y toros, alaridos del rojo y del amarillo.

### “LA ROSA DE PAPEL”

Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna. Las luces de cera, con versátiles fulgores, acentúan el perfil inmóvil, depurado, casi translúcido... La difunta tiene una desolación de figura de cera, un acento popular y dramático. La pañoleta floreada ceñida al busto, las cejas atirantadas por el peinado... el terrible charol de las botas, promueven un desacorde cruel y patético, acaso un inaccesible categoría estética... Lívidas luces de la mañana... En torno de la casa rueda un vocerío de comadres... Toda la fragua tiene un reflejo de incendio...

**La quinta de las propuestas que hice al principio, es, sin duda, la más polémica.** Voy a traer aquí, a título de ejemplo, algunas afirmaciones contrarias a mi tesis de los mejores especialistas en el tema.

NIEVA, FRANCISCO<sup>20</sup>;

#### “LA VISUALIZACION DEL TEMA EN VALLE-INCLÁN”.

*Valle-Inclán no estructura su teatro linealmente como sus contemporáneos naturalistas, sino que expone el tema con ágiles saltos de guión cinematográfico y, en lugar de centrar el interés del público en un eje dramático, hace por el contrario que del eje dramático irradian unas escenas periféricas que lo refuerzan y lo completan. Parece que es también el conflicto de “La Celestina”, pero en ésta las escenas son más largas, más explicativas y un tanto cerradas sobre sí mismas; mientras que en las comedias barbaras de Valle-Inclán por ejemplo las escenas tienen un sentido impresionista, ambiental, y están saturadas de connotaciones temporales muy precisas. Es decir, son más complejas o más impuras. En “La Celestina” las pasiones esenciales*

*están desnudas, en Valle esas pasiones parecen abrigadas por el ambiente o son incluso –y en “Luces de Bohemia” tenemos el ejemplo– reflejos de él.*

*Pero las imágenes del teatro de Valle –hecho en la realidad– tienen muchas veces que ser enfatizaciones plásticas de una anterior enfatización verbal de lo plástico que pensaba bastarse sola a la lectura ¿Qué sucede entonces? imaginemos este caso: un personaje es descrito por Valle-Inclán antes de decir algo por sí mismo. Se trata, a veces, de una acotación muy rápida. Pero esa acotación es una imagen tan precisa que nos da, a fuerza de connotaciones plásticas con un sentido muy estilizado, muy selectivo, un retrato tan acabado, una sugerencia tan percutente de la imagen de ese personaje sumido en la luz, interpretado diríamos por el ambiente, que todos los poderes del cine no parecen bastantes a completar nada de lo sugerido, a añadir algo que lo supere.*

*El autor parece que apela a unas técnicas interpretativas que no sólo son de su tiempo, sino que apenas si existen ahora; pide una agudeza, una complejidad simbólica de la imagen, que preocuparía al más sofisticado –y subjetivista– de los realizadores cinematográficos.*

TAVIRA, LUIS DE<sup>21</sup>

#### “LA “X” CON QUE MÉXICO SE ESCRIBE”.

*Poco a poco las aventuras teatrales de Valle-Inclán en el Mirlo blanco y en el Cántaro roto, van deteniendo su impulso ante los irreversibles procesos de producción de un teatro atado a las peores consagraciones de espaldas a la aparición del cine que preconiza los vertiginosos cambios que habrá de sufrir la relación teatro sociedad. Indudablemente la transformación que el teatro habrá de sufrir en su emergente subsistencia. Sin duda, el despiadado esperpen-*

20. Escritor, de la Academia de la Lengua.

21. Director del Centro Experimental de Teatro de México

to es anterior al Manifiesto de la Crueldad de Artaud. Sólo que este venía precedido del escándalo de Jarry y la benéfica vacuna del dadaísmo que ya florecía en huertos surrealistas. Es verdad que Stanislavsky y Meyerhold abrían los cauces de una ulterior transformación teatral que revolucionaría los escenarios del mundo. En 1927 Brecht y Kurt Weil estrenaban. La opera de tres centavos en Muchich.

Para entonces Valle-Inclán venía de regreso, descorazonado de una aventura teatral sin resonancias, después de haber prefigurado una vanguardia teatral que se quedó sin diálogo, entre otras cosas porque el teatro español languidecía deslumbrado ante las prematuras canonizaciones de Echegaray primero, y Benavente después; puertas falsas que lo llevarían a su futura esterilidad. Quizá el estado actual de teatro español tiene mucho que ver con la ocasión que no se supo aprovechar del teatro de Valle-Inclán. Teatralmente hablando, la omisión ante Valle-Inclán, supone a mi ver, el eslabón perdido, indispensable en la ruptura de nuestra tradición y el avance por los senderos de una vanguardia propia. En la circulación interrumpida de las vías por las que transita el inconsciente colectivo, la incapacidad del teatro hispánico para enfrentar la magnitud de la propuesta teatral de Valle-Inclán, supuso la interrupción de su crecimiento. Una visión rigurosa y honesta a través del devenir reciente de nuestro teatro, nos obliga a detener el movimiento de las afirmaciones teatrales de nuestra cultura propia, ahí donde las dejó Valle-Inclán.

CARPENTIER, ALEJO:  
"LETRA Y SOLFA=CINE"

#### DE UNA SUPUESTA INFLUENCIA DEL CINE

Mucho se habló, durante un tiempo, de la influencia ejercida por el cine sobre la literatura contemporánea. Se dio esa influencia por un hecho cierto, afirmándose que las enseñanzas del Séptimo Arte habían imprimido una velocidad

nueva a la novela, contribuyendo a esquematizar sus situaciones, y que los bruscos "cambios de planos" observados en ciertos relatos de hoy se debían a una noción del "montaje" puesta en la mente de sus autores.

"Eso, habría que verlo" –decía, ante toda afirmación categórica, un personaje de Rabelais... ¿Que el cine imprimió una velocidad nueva a la novela? Las más grandes novelas escritas en este siglo –las de Proust, las de Mann, las de Joyce– son novelas lentas, por antonomasia. ¿Que el cine acostumbró a esquematizar las situaciones? Nunca los conflictos psicológicos, sociales, colectivos, fueron objeto de un más pausado desarrollo, de un más detenido examen, que en la novela actual. Y en cuanto a una influencia del "montaje", en lo de diversificar y barajar los planos, habría mucho que decir. Una técnica, aparentemente nacida de la novela norteamericana, ejerció una gran influencia en Europa, hace veinte años.

Era la técnica del John Dos Passos de "Manhattan Transfer", de "Paralelo 42", de "El gran dinero". Consistía en llevar paralelamente varias acciones distintas, moviendo, a todo lo largo de un tomo, una multitud de personajes que no se conocían, que nunca se encontraban, que nada tenían que hacer, unos con otros, pero ofrecían, en el conjunto de sus trayectorias, la visión total de una población, de una sociedad, de un acontecimiento histórico. Fue lo que dio en llamarse "contrapunto" con acertada utilización literaria de un término musical, y tanto el Döblin de "Alexander Platz" como el Jules Romains de "Los hombres de buena voluntad", usaron de esa técnica a su manera. Aún en fecha reciente, Camilo José Cela volvió a las andadas con "La Colmena" –sin olvidar el Aragon de sus más recientes novelas.

Sin embargo, habrá que reconocer un día que quien usó de ese procedimiento con todas las barbas de un auténtico precursor, fue don Ramón del Valle-Inclán –a quien Camilo José Cela detesta, tal vez precisamente porque escribió

*"La Colmena". Y no me refiero concretamente a "El ruedo ibérico", que pudo sufrir –aunque dudo– una influencia de ciertos novelistas norteamericanos, sino a la trilogía de "La guerra carlista", que le es muy anterior en su concepción... Quien se acerca nuevamente a Valle-Inclán en estos días, sin más anhelo que es de disfrutar, una vez más, de su prosa deleitosa, queda asombrado, de pronto, al descubrir algo que ya nadie hubiera pensado en buscar en su obra: una técnica eminentemente novedosa, anticipada, en muchos años, a ciertas cosas presentadas después como grandes hallazgos de forma y desarrollo.*

*El autor de "Tirano Banderas" –esa perfecta novela latinoamericana, escrita por un español, manejó con singular acierto el procedimiento consistente en tomar un personaje de la mano, llevándolo hasta su encuentro con el segundo, abandonado luego para seguir a un tercero, que será dejado a su vez en favor del cuarto, del quinto, del sexto. El marqués de Bradomín, que parece al comienzo de "La guerra carlista", nos introduce, desapareciendo muy rápidamente, en el mundo de la abadesa legitimista, de Cara de Plata que sueña con hacerse contrabandista, del usurero roñoso, de cien personajes más, que empiezan a bullir por cuenta propia, abriendo otras pistas seguidas hasta donde unos y otros se pierdan de vista, viviendo destinos dispares.*

*Roquito, el sacristán pecador y místico, bastará para establecer un enlace con las tropas enemigas, y a partir de ese instante veremos la guerra carlista desde el vando opuesto, estableciéndose un verdadero "montaje" que nada debe al cinematográfico... Se me dirá, desde luego, que el Tolstoi de "La Guerra y la Paz" fue el primer maestro indiscutible de esa técnica. Pero su ejemplo no llegó a crear un sistema, en su momento, como lo crearon, después, las primeras novelas de Sherwood Anderson y de John Dos Passos. En los días de "La Guerra y la Paz", la novela francesa, que constituía un ejemplo de universal alcance, observaba preferentemente la regla de "seguir el hilo del relato" con el mayor rigor posible.*

*Quien relee actualmente a Valle-Inclán se sorprenderá al hablar en sus novelas, con bastante anterioridad a la teoría de una influencia del cine en la literatura, todo lo que a esa supuesta influencia atribuyeron algunos críticos: rapidez de acción, esquematización de diálogo y situaciones, perpetua mutación de planos –cuando nadie usaba aún los términos de "montaje" ni de contrapunto...*

*(18 de marzo de 1954)*

*Quisiera acabar de hablar con una afirmación que no viene en ninguno de los textos que les aporé: ni Valle-Inclán ni ningún otro autor pueden ser trasplantados al cine. La posición en la que el consumidor del producto literario y del cinematográfico son completamente distintas: el lector, individual, marca su ritmo de lectura, de detiene a su placer en un párrafo, se deleita con un adjetivo, vuelve una página hacia atrás... Detiene la lectura para reanudarla al cabo del tiempo. Por el contrario, el cine es de consumo colectivo y con un ritmo impuesto. Lo que en el lector se establece como una relación dialéctica con la obra, en el cine es dogmatismo: desde la hora de comienzo hasta la duración del espectáculo están programados.*

*Naturalmente, el cine aprovecha, como industria omnívora que es, todo lo que le caiga a su alcance: argumentos de novelas, títulos importantes... incluso formas de contar. Pero hoy el cine, que comenzó siendo abierto críticamente, se limita a circular por las sendas del naturalismo, tan cómodas, pero tan cortas de alcance... El surrealismo pervive remotamente en los circuitos de la comedia, el expresionismo se ha enmascarado en el cine negro... La tragedia intentó refugiarse en el western, pero hoy atravesamos un momento en el que la literatura más glorificada desde la pantalla es el comic...*

Y la literatura, los autores literarios, también se nutren de lo que el cine les proporciona: la rapidez de imágenes, el montaje sincopado, la elipsis... Desde Dos Passos y Faulkner a David Mamet pasando por Valle-Inclán y Alberto Moravia, han chupado rueda del cine.

Pero no son lo mismo. Por más que existan unos intentos de hacer un cine muy lento, muy lento, muy de consumo individual, sugeridor... Por más que algunos novelistas se apoyen en diálogos frenéticamente llenos de acción. Afortunadamente nos seguimos uniendo en las salas para reír colectivamente con ese gran genio de la literatura que es Woody Allen, y

afortunadamente seguimos leyendo con deleite novelas de genios cinematográficos con Hemingway, Dickens, Valle-Inclán... Por más que en Málaga nos reunamos a debatir estas cuestiones, ya anunciaba Assimov que el ordenador personal del futuro sería personalizado, ligero, de papel, no necesitado de energía ajena, es decir, el libro... Y por más que se navegue en realidades virtuales, siempre habrá por la calle un adolescente que quiera entrar en ese mundo de sombras, a descubrirse a sí mismo en ese espejo más o menos deformante que es el cine.

**José Luis García Sánchez**

*Octubre, 1997.*

*Valle-Inclán a través del tiempo: de la  
dramaturgia modernista a la contemporánea*

Ricardo Iniesta



---

## *Valle-Inclán a través del tiempo: de la dramaturgia modernista a la contemporánea*

---

Antes que nada explicar que éste no es el análisis de un erudito especialista en Valle Inclán, ni tan siquiera un estudioso de su obra completa. Si hablo acerca del genial dramaturgo gallego es desde la limitada perspectiva de un director que afronta el apasionante reto de la puesta en escena de la que posiblemente sea su más grande obra. Una de las características del director de escena es la de ser obsesivo, y en tal sentido mi obsesión primordial desde hace meses es Valle Inclán, su mundo, sus ideas artísticas, su aportación a la literatura universal.

En Málaga se han podido contemplar todas las puestas en escena que yo he ido abordando sobre obras de las tres figuras claves en las que hasta ahora se ha sustentado todo el lenguaje teatral de Atalaya: Lorca -«Así que pasen cinco años» en sus dos versiones, aquí en el Cervantes-; Maiakovski -«La rebelión de los objetos»- y Heiner Müller -«Hamlet Máquina», «Descripción de un cuadro» y el prólogo de «Elektra»; y es por ello que debo decir que a esa triple raíz le ha salido una nueva ramificación, más telúrica y mágica, que es Valle Inclán. No será un autor por el que yo vaya a pasar de largo, algo que por otro lado no es mi costumbre, ya que intento sumergirme e impregnarme, vampirizar todo aquello que pueda nutrir mi oficio. Como dice Eugenio Barba hay que elegir de quién uno se proclama heredero artísticamente, y si ya me sentía identificado con aquellos tres grandes dramaturgos y poetas adelantados a su tiempo, de igual manera el legado de Valle es para mí una de las más valiosas herencias artísticas, con el

añadido de que su obra está escrita -como en el caso de Lorca- en nuestra propia lengua.

El primero de los descubrimientos que uno hace al acercarse a la figura y producción literaria de Valle Inclán es constatar que su encasillamiento en el modernismo o en la generación del 98 resulta un tanto limitado; como él mismo dijera en 1928: «Yo soy un autor del 98, pero también del 18 y del 28 y de cualquier otro año, porque me siento en permanente cambio y renovación», algo inusual en otros literatos. A pesar de ello Abdulía Guerrero hace una reflexión sobre Valle Inclán que: «fue conocido primeramente como «modernista» -culminando con sus **sonatas**- y que sólo más tarde desembocaría, con sus **esperpentos** y **ruedo ibérico**, en un auténtico «noventayochismo». Mirado superficialmente, Valle era el **modernista** extravagante ajeno al devenir histórico, sin embargo estudiándolo más minuciosamente se nos muestra como un preclaro investigador de la historia del XIX, y con un sentido de repulsa frente a toda corrupción oficial» (algo que lo aproxima a nuestros días).

---

### *Valle, referente del teatro contemporáneo*

---

Por encima de sus excentricidades y contrapuestas posturas políticas (pasó del bolchevismo al musolinismo y del tradicionalismo al republicanismo más acérrimo), que fueron producto de las contradicciones de su entorno y su tiempo, y sobre

todo de su difícil y provocador carácter, su figura se yergue como una de las más interesantes y lúcidas en la literatura española, con permanente «concepto poético del mundo y de la vida» como dice Fernández Almagro, que tantas complicaciones y penurias le trajo en vida y tanto reconcimiento en su muerte.

Para mí personalmente han sido un gran hallazgo sobre todo dos de sus elaboradas tesis: el estudio sobre la quietud en el arte y el que se refiere al poder cabalístico y musical de la palabra. A ellas me referiré fundamentalmente para delimitar el contenido de este análisis, ya que de lo contrario, al hablar de Valle Inclán se corre el peligro de caer en el anecdotario de su vida y leyenda, inseparable, por otra parte de su obra. En cuanto a su estética hay dos factores claves que quisiera resaltar: la crueldad expresionista, y la conexión que establece entre lo poético y el grotesco.

El desarrollo de ambas premisas lo sitúan en la avanzada de lo que más tarde postularían teóricamente figuras tan claves en la historia del teatro contemporáneo como son Meyerhold, Artaud y Bertold Brecht, y en la corriente estética que tomó cuerpo en las puestas en escena de uno de los grandes del siglo XX: Tadeusz Kantor; sin olvidar el parentesco literario con Vladimir Maiakovski, Samuel Becket y Heiner Müller. Todos ellos tienen en común dichos factores, en diferentes niveles dependiendo de sus etapas creativas. Valle se convierte así en el campo teatral en referente imprescindible de cualquier estudioso del teatro contemporáneo. El propio Lorca confesaba su influencia, manifiesta por otra parte en sus más avanzadas dramaturgias: el Pastor Bobo de «El Público» o la Máscara y los Jugadores de Cartas de «Así que pasen cinco años» podrían ser personajes grotescos de Valle. No obstante es notorio que él sería el primer autor del teatro español, y posiblemente el único -con la excepción de esos apuntes de Lorca- que conjuga-

ría grotesco y poesía. Me atrevería a decir que sólo he conocido otro dramaturgo que ha fundido dichos conceptos en sus textos teatrales, concebidos, eso sí, muy directamente para sus propias puestas en escena: se trata del desaparecido y lamentablemente ignorado Esteve Graset; al que sigue pendiente un reconocimiento público por parte de quienes tuvimos el placer de disfrutar con sus espectáculos.

### *Adelantado a su tiempo*

---

Sin duda, Valle Inclán fue como todos los creadores contemporáneos antedichos otro adelantado a su tiempo. Azaña diría a modo de epitafio que «él hubiera querido ser no el hombre de hoy, sino el de pasado mañana». En tal sentido se expresaba el propio autor gallego: «Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Lo que caracteriza de una manera rotunda la tradición estética del teatro español es el grito y la diversidad, la magnificencia de los escenarios. El grito le da la luz y el idioma. Nuestro teatro necesita el grito. Por eso me indigna ver adaptados a nuestros clásicos a la estética francesa. La técnica francesa ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en saloncitos o patios andaluces, ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído. Yo he advertido siempre que la emoción en el arte español no nace jamás de una norma retórica, sino el instante sentimental, de la ráfaga desconocida que levanta y agiganta la hoguera».

Su enojo contra el teatro decadente decimonónico se dirigía también contra la mayoría de los actores de su tiempo: «Yo quise que en mis obras el verso respondiera a la acción; quise llevar al escenario vida y poesía. Pero los cómicos no pueden acostumbrarse a ello.

La lucha con ellos es inútil. Son muy bestias. Los cómicos de España no saben todavía hablar, balbucean. Me parece una tontería escribir para ellos. Si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Mis obras no son de este tiempo. Pero les llegará su día. A mí no me gusta el teatro donde te tiran trozos de realidad a la cara». Por eso mismo hizo un teatro tan sugerente para nuestros días, un teatro imperecedero. Cuando se escribe pensando en el hoy, la obra envejece rápidamente, cuando se piensa en el mañana, la obra permanece inalterable, sin perder su vigor, como las piedras preciosas que brillan a través del tiempo.

Al contrario que la mayoría de los autores actuales -demasiado preocupados por el éxito inmediato, influyendo incluso en la política de subvenciones con tal de ser estrenados a toda costa- escribía sin pensar en ser representado en vida, y esto le proporcionaba mayor libertad artística, aproximándole en muchas ocasiones más a un lenguaje cinematográfico que al del teatro al uso, lo que entrañaba no pocas dificultades para su escenificación.

Para Valle el teatro no era un medio de ganarse la vida, ni de adquirir fama o prestigio, sino un me-



Foto 5

dio de expresión artística, y gracias a ello su obra es hoy apreciada en todo el mundo, a pesar de lo especialmente complicado que resulta escenificarlo en otras lenguas (cómo traducir «Cachea el caneco del aguardiente» respetando la onomatopeya y el sentido...).

### *La quietud en movimiento*

Su visión del arte la podemos encontrar en sus escritos y conferencias. Se refería al Modernismo: «No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! La emoción que no el sentimentalismo. La emoción es una razón suprema que varía según las artes, así sea en la estatua, en el cuadro, en el verso o en el pentagrama».

Insistiendo en su visión estilizada de lo cotidiano continúa: «El poeta debe partir de la observación de la realidad, pero habrá de cerrar los ojos a ella para purificar las imágenes seleccionadas de su condición efímera y descubrir lo que hay en ellas de universal y eterno. Amo la impassibilidad en el arte. Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética. En el arte todo gira alrededor de estos dos polos: movimiento, quietud. El movimiento que no tiende a la quietud es el caos. El movimiento, cuando no define ni principio ni fin, no puede ser objeto de arte. Sólo es bello cuando recuerda su origen y define su término». La idea de la quietud en el movimiento enlaza con toda una forma de entender el hecho escénico; recuerdo aquí cómo hace años por influencia de Meyerhold, Barba y el teatro oriental, titulaba los talleres que yo impartía: «El actor en quietud y movimiento».

«Todos los pueblos han querido plasmar lo eterno; el griego, en la forma, y para ello ha borrado de sus creaciones el sexo diferenciado: la Venus tiene las proporciones del cuerpo varonil y Apolo las del femenino, sintetizan la belleza masculina y la femenina. El pueblo italiano, con Leonardo, intenta plasmar la ambigüedad de movimientos: no sabemos si la Gioconda rie, acaba de reír o va a reír. Y en España, Velázquez, el creador de la escuela realista, intenta atrapar la luz en el tiempo. Forma, movimiento y luz son los tres estatismos».

«En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable. No describimos las cosas como las vemos, como son en la realidad, sino como las recordamos, como son en nuestro pensamiento. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes, y hace de nuestras emociones el centro de un círculo».

Ética y estética cabalgan unidas en Valle Inclán y así lo formula en «La lámpara maravillosa»: «En la ética futura se guardan las normas de la futura estética. Tres lámparas alumbran el camino: temperamento, sentimiento, conocimiento». Estas claves las encontramos en el actor, ya que son equiparables a las famosas tres «ies», de las que me hablaban dos de mis maestros, un director inglés y otro italiano, que coincidían en señalar los tres elementos básicos del actor: «inteligencia, imaginación e industria» (capacidad de trabajo). Cada una de ellas coinciden con los elementos motores del cuerpo y con las lámparas a que se refiere Valle: inteligencia, equiparable a conocimiento que encontramos en el cerebro; imaginación, ligada a sensibilidad o sentimiento, cercana al corazón; y capacidad de trabajo, emparentada con el temperamento, con los arrestos que encontramos en el centro de energía, en todo el abdomen. Prototipos de artis-

tas con un fuerte desarrollo de esas cualidades bien podrían ser Miguel Ángel, Van Gogh o Picasso.

### *De la crueldad al grotesco*

---

El arte ha de aspirar a reflejar una vivencia colectiva. Conservando en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento». Aquí Valle huye del individualismo tan característico de otros artistas y escritores y toma partido por el sentir de individuo perteneciente a una colectividad.

Precisamente el alejamiento al que alude sería la base de la teoría teatral de Bertold Brecht, cuyo teatro buscaba especialmente incidir en la conciencia colectiva. Sastre encuentra el nexo de unión entre ambos dramaturgos: «El teatro de Valle significa el descubrimiento autónomo español del expresionismo teatral: la anticipación del antipsicologismo del teatro, «social» y el empleo deliberado de la técnica de la distanciamiento que habría de teorizar Brecht». El expresionismo se ha denominado así a raíz del movimiento artístico alemán de principios del siglo XX, que tanto en la pintura como en el cine plasmó esa corriente, uno de cuyos pioneros, un siglo antes, fue sin duda el Goya de las pinturas negras.

Justamente Goya es quizás el referente estético fundamental de Valle Inclán. Sus «disparates» y «caprichos», según el propio autor, marcaron inequívocamente su etapa del «esperpento», sin olvidar al influjo de El Bosco, de los enanos y bufones de Velázquez, de Ribera o de Solana.

Juan Carlos Esturo, en su obra «La crueldad y el horror en el teatro de Valle Inclán» establece un parale-



Foto 6

lismo entre la visión de Valle y la de Antonin Artaud: «La crueldad y el horror son elementos de la máxima importancia en esta renovación formal e ideológica que imprime Valle en su obra dramática porque lo convierten en verdadero pionero del nuevo teatro europeo al coincidir muchas de sus formas con los postulados de Artaud y con el distanciamiento de Brecht». Estos elementos son muy claros en «Divinas Palabras», obra a la que luego me referiré en particular.

Por otro lado, tanto en Valle como en Brecht el mensaje es inseparable de la forma. Según Hormigón «la deformación esclarecedora de los personajes valleinclanescos está íntimamente emparentada a las máscaras sociales de Meyerhold y hasta cierto punto al gestus social brechtiano, la imposibilidad trágica y el contraste violento de lo cómico desgarrado con lo patético. Frente a las dramaturgias cerradas que buscan que el espectador se identifique con los personajes psicológicamente tratados, en las dramaturgias disociadas y abiertas como las de Valle el espectador asiste de forma lúcida y desalienada al desarrollo de los hechos». «Valle -como Brecht y Meyerhold- niega las leyes clásicas del espacio y del tiempo. Necesita construir su crónica teatral de forma discontinua, abierta,

mediante el encadenamiento de cuadros autónomos, relacionados entre sí, pero independientes. La marcha de los hechos no es resultado de una presión psicológica continua y cerrada, sino de una progresión a saltos. Una dramaturgia disociada huye del psicologismo y establece esta progresión dialéctico-histórica de confrontaciones y saltos».

Para conseguir la ubicuidad -que es una de sus premisas paralela al quietismo estético- Valle se apoya en la discontinuidad (bruscos saltos de lugar) y en el simultaneísmo.

Y aquí aparece la relación de Valle con su coetáneo Meyerhold, el gran director ruso, padre de todo el teatro contemporáneo, cada vez más reconocido en todo el mundo. Valle coincide en la búsqueda de los contrastes violentos que son la esencia de la teoría del grotesco que desarrollaría el director soviético: «El grotesco, embelleciendo lo monstruoso, no permite a la belleza transformarse en sentimentalismo». Valle, por su parte, afirma: «Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo.»

«La fábula no me interesa. Busco el tipo. Necesito empaparme del ambiente. Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Su rostro, su figura, su atavío, su paso... La vida, sus tristezas, sus amores son siempre las mismas, fatalmente..., lo que cambia son los personajes. En la tragedia griega esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy las inquietudes, las acciones son las mismas,... pero los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo».

## *Las tres relaciones entre autor y personaje*

---

«Quiero que mis personajes se presenten siempre solos, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma. En este sentido, existen dos formas literarias: ésta, cuyo interés está en los mismos personajes desde el momento que se presentan, y la que, cuando los personajes y la acción son triviales, deja poner al autor el comentario y la explicación, recargando la obra, incluyéndose en ella como el verdadero protagonista. Del primer tipo de arte -arte impasible, cuyo interés está en la misma acción-, hay un ejemplo en Shakespeare; del segundo en Proust».

«Las tres situaciones en que el autor se encuentra respecto de sus personajes, son las que crean el estilo. Cuando el autor se coloca de rodillas ante sus personajes, como hace Homero, aquellos resultan superiores a él. La manera de Shakespeare es poner a los personajes a la altura de su corazón; los hace de su misma naturaleza. Y la tercera manera consiste en considerarlos con compasión, mirándolos desde arriba; ésta es de la manera que he querido yo crear el tipo de «Esperpento»: los hombres llegan a las grandes situaciones y aparecen entonces en toda su pequeñez. Cervantes, Velázquez, Quevedo, Goya, la mayor parte de los artistas españoles consideran a sus personajes criaturas inferiores. El creador no fraterniza con los seres que crea: permanece ajeno a ellos, sobre ellos. La crueldad, tan característica de la literatura nuestra, procede de eso».

Otra de sus teorías se refiere a las líneas en el arte «La línea recta carece de sentido. No tiene forma». Prefiere la curva de la ironía, de los montes y el litoral gallegos, de la bruma, de la Naturaleza. Como Delacroix afirmara: «La Naturaleza trabaja para destruir la línea recta». Esto es manifiesto en las curvas del habla. No es lo mismo pronunciar un texto de

Tragedia Griega que un texto de Valle Inclán. En éste se producen más curvas debido la forma dialogada en que solía escribir, y por otro lado a la ironía que imprime. Las líneas rectas y curvas en el habla tienen mucho que ver con los tres niveles de interpretación a que antes me referí; tan erróneo sería interpretar la tragedia con curvaturas en la voz, como salmodiar un texto de Valle Inclán.

## *El poder cabalístico de la palabra*

---

En lo que se refiere a su técnica de escritura; con respecto al tiempo gramatical, Valle utiliza muy especialmente el gerundio, lo que le permite encontrar dos soluciones: una acción es captada en su desenvolvimiento, sin antes y sin después, y es simultánea a otra. Este procedimiento se emparenta con el uso que los futuristas hacían del infinitivo, para dejar una intención más abierta. El gerundio representa el «siempre» en un solo movimiento, basta ver las acotaciones de «Divinas Palabras»:

«Cielo estrellado. Una garita de carabinero medio tumbada en la playa y **deshaciéndose**.(...) Mari Gaila llega **tirando** del dornajo, y escucha, **acurrucándose** en la sombra de la garita. Suenan livianos unos cascabeles. Coimbra corre la playa **olfateando**».

Si Valle hubiera escrito «una garita deshecha... Mari Gaila tira del dornajo, y escucha acurrucada en la sombra de la garita. Coimbra corre la playa y olfatea» el movimiento que nos generaría la acotación sería mucho menor y la imagen más efímera. El gerundio supone una ilimitada prolongación del movimiento, subrayada por su amplia sonoridad. Es más plástico, supone una solución más abstracta, fuera de temporalidad.

En «La lámpara maravillosa» encontramos posiblemente el tratado más valioso que sobre el lenguaje como arte se haya escrito en castellano: «El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. La suprema belleza de las palabras sólo se revela perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: Es grimorio y pentáculo. Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo. El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano. Las palabras son humildes como la vida. Lo verdaderamente indispensable es engarzar las palabras, unir las, hacer brotar la armonía de esta unión, aun alterando a veces el significado de los términos. Los que realicen esta magna obra, lograrán dar sensaciones, serán dueños de un estilo».

«El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. Si en el teatro algo ha de levantar con palanca de emoción el alma de las multitudes, sólo el tono obrará el prodigio».

La palabra en sí misma «el bronce templado de su castellano», su sonoridad, su poder, es el eje de la creación literaria de Valle. Pero también se pronuncia contra la esclerosis del idioma: «Nuestra habla, en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo, vieja de tres siglos. El habla castellana no crea el enlace con el momento que vive el mundo (...) Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las liras». Estas últimas frases, que bien pudo escribir

Maiakovski, salen de su pluma en tono provocador hacia su tiempo, impregnado de las vanguardias que en ese momento se viven en Europa. Pero su apuesta por el futuro, desde sus inicios modernistas, no se sustenta -a diferencia de los futuristas- en la destrucción de todo arte del pasado: «Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras. Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando describirla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir».

«La idea, hija del ambiente, llega a nuestro cerebro, vestida de palabras; la sensación, no; la sensación se presenta desnuda, está en nuestros nervios, sacudiéndonos; en nuestro espíritu, martirizándolo; pero hay que determinarla, transmitirla, darle forma con la pa-



Foto 7 37

labra. Lograrlo artísticamente, huyendo de esa actualidad momentánea que envejece una obra en un par de lustros, es permanecer desafiando al tiempo con sus mudanzas»

«Por eso todos los libros de Valle son inactuales - escribía «El liberal» en 1907-, por eso sus héroes lo mismo pudieron existir hace cincuenta años que ahora, que dentro de un siglo; por eso procura que todas sus páginas sugieran, evoquen algo... El diamante tiene la misma hermosura a los cinco meses que al siglo. Lo necesario es que el carbón cristalice en la roca, que sea diamante».

Especialmente significativo para conocer las ideas de Valle es uno de los párrafos que dentro de «La lámpara maravillosa» se refiere a la belleza del Arte: «Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es ascendencia hay más espacio ganado al porvenir. La rosa se deshace a poco de nacer y para nuestras ilusiones el cristal no nace ni muere. El Arte es bello porque suma en sus formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos de amor y armonía».

### «Divinas palabras», punto de inflexión

---

«Divinas palabras» es la gran obra de Valle Inclán, según José Luis Alonso, mientras que para Guerrero Zamora, se trata de la primera muestra del «esperpento en visión de aldea» y al mismo tiempo «la obra más excelsa que el teatro español ha producido desde los Siglos de Oro». «Poesía popular, épica popular, drama del pueblo» según Obdulia Guerrero «es

la obra de un dramaturgo genial». José Monleón la presenta como «punto máximo de nuestro teatro expresionista». Fue considerada en su tiempo novela dialogada ya que, en opinión de Robert Marrast «estaba demasiado en adelanto sobre las costumbres teatrales».

«Tiene una influencia muy fuerte expresionista. Bajo un punto de vista estético el horror y la crueldad se dibujan aquí a través de la distorsión y la deformación de lo natural hacia lo horrible. Producida por los instintos más abyectos del hombre: adulterio, lujuria, obscenidad, avaricia, crueldad, hipocresía, incesto, homosexualidad, ostentación, cobardía, vanidad y disimulo» afirma Esturo.

Escrita en 1920, año de convulsiones políticas y personales en la vida del autor, sería éste su año más productivo, en algo más de doce meses escribe *Luces de Bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Divinas Palabras*, *Farsa y licencia de la reina castiza* y otros tres obras. Todas ellas responden al cambio de rumbo que se produce en la orientación creadora de Valle con la creación del Esperpento.

«Divinas Palabras» supone el punto de inflexión de Valle, donde alcanza su cénit la crueldad, y aunque se mantiene la magia, comienza a tomar cuerpo el esperpento. Podríamos decir que se cruzan el Valle artaudiano y el Valle brechtiano (es evidente que no llegó a conocer a ninguno de los dos a pesar de coincidir en el Tiempo); a partir de aquí predominaría el segundo, con su visión más política que mágica. Es un camino inverso al que realizaría Heiner Müller, quien desde su fuerte y directa influencia brechtiana trazaría una elipse hasta llegar a una visión más artaudiana; el punto de inflexión en el genial dramaturgo alemán habría de ser su obra maestra: «Hamlet Máquina» otra clave en la trayectoria de Atalaya.

El eje del conflicto gira en torno a un enano monstruoso y su madre, que lo pasea de feria en feria para pedir limosna. El horror lo motiva la explotación que sufre el niño por su propia madre y la que hacen todos los familiares cuando ésta muere. Ya el aspecto del idiota responde al arte expresionista: «Un arte deformado, monstruoso, grotesco». (Emilio González en «El Arte Dramático de Valle Inclán»)

El horror en *Divinas Palabras* predomina sobre la crueldad por cuanto lo motiva el tema del niño monstruo, en cuyo caso estalla y hiere conmocionando al espectador. La crueldad, en cambio, es el fondo emocional de la tragicomedia y prepondera a través de dos temas diametralmente opuestos y coexistentes: el honor y el adulterio.

«El ámbito constante es la Galicia natal de Valle, poéticamente recreada a través de la alquimia del recuerdo. La acción viene generada por la avaricia o afán de poseer un objeto que produce ganancias, intensificada por la lujuria o deseo de goce sensual, y presidida por la muerte.» Como observaran David Ling y John Lyon.

Estamos ante una galería de personajes sórdidos y miserables. El mundo coral -pueblo, mendigos- asciende lenta y clamorosamente. El verdadero protagonista de la obra es el pueblo. El propio Valle hace hincapié en «la acción colectiva de la masa coral».

En «*Divinas Palabras*» las acotaciones escénicas -tan características de los expresionistas alemanes- tienen especial calidad literaria y evocadora; alcanzan categoría de obra prima.

Ante la primera lectura que realizó el dramaturgo, «*El Sol*» subraya en 1933, la fuerza colorista de: «las criaturas que el autor parece haber cazado para que



Foto 8

dancen ante el espectador una succulenta sinfonía de colores»; más adelante recogía asimismo la opinión de Valle: «Es obra de infinitos matices, de ritmos variados, pero dentro de una indestructible unidad melódica. Las voces tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta»

En «*Divinas Palabras*» alcanza su mayor expresión el poder cabalístico de las palabras. En «*La lámpara maravillosa*» escribe: «Fue obrado este ardiente milagro por la gracia musical de las palabras, no por el sentido, que acaso entendidas cabalmente hubieran sido menos eficaces para mover los corazones, porque siempre acontece que donde el intelecto discierne, arguye la soberbia de Satanás. El verbo de los poetas



Foto 9

no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical. Es significativo que Divinas Palabras sea la primera obra que escribe después de ese largo período de siete años de reflexión literaria en cuyo intervalo sale de su pluma ese tratado maravilloso. Remitámonos al final de la obra, cuando se interpone Pedro Gailo, el Sacristán, entre su mujer y la multitud arrasadora y exclama: «Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat», la misma frase que momentos antes ha pronunciado en castellano sin efecto alguno sobre la cólera colectiva, pero en ese momento sin embargo «¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros. Conducida del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagreo, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS».

En realidad esas palabras divinas adquieren su poder cabalístico por la sonoridad como las propias que utilizaba Valle, independientemente del significado.

Se produce aquí el mismo fenómeno que con los «textos-piedra» de Heiner Müller, que estén en el contexto que estén tienen una tremenda fuerza, como la piedra que estando en el fondo del océano, o en medio del desierto, al pie de un glaciar, en la selva o girando alrededor de nuestro planeta; tiene una entidad inalterable al contrario de una manzana, que se degradaría enseguida en cualquiera de los paisajes antedichos, y sólo en su árbol puede vivir algo más. Igualmente sucede con la poca entidad de los textos o las palabras creados al servicio de una fábula o historia.

Es interesante observar la sonoridad y asociación que producen algunas de las «divinas palabras» que utiliza Valle en esta obra:

Alboroque Alferecía Bacuriños Baldadiño Barullar  
Biroque Cache Cairel Centellón Coime Cortaduría  
Chalán Dornajo Escachar Estipendio Galgugar Im-  
buido Inda Jayán Legoeiro Lograda Machacantes Ma-  
relo Melindre Miray Nébodas Peltre Puñela Rajo  
Rulas Socaire Trasgo Trenquear Virazón.

En opinión de Antonio Risco: «Los principios en que (Valle) se apoya para la elección de su vocabulario no son en modo alguno la exactitud conceptual -y aun mucho menos la pureza del idioma-, sino que dependen del poder evocador que descubre en la sonoridad de las palabras y del valor cabalístico que su fantasía quiere concederles. Tales ideas obedecen fielmente al magisterio del modernismo y del simbolismo, en especial de Verlaine -cuya influencia, ya no sobre los modernistas, sino sobre casi todos los hombres del 98 es notoria-. El propio Valle introduce una cita suya en «La lámpara maravillosa»: «Elige tus palabras siempre equivocándote un poco; pero esta equivocación ha de ser tan sutil como fue el poeta al decir su consejo: Cabalmente el encanto estriba



Foto 10

## Bibliografía

---

-«La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán» de Juan Carlos Esturo. Ediciones do Castro

-«Un Valle-Inclán olvidado» D.Dougherty. Espiral

-«Valle-Inclán y el novecientos». Obdulia Guerrero. EMESA

-«Divinas Palabras». Valle-Inclán. Edición de Clásicos Castellanos

-«Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán». Tomos I y II. Edición de Juan Antonio Hormigón para el Ministerio de Cultura.

-«Meyerhold. Textos teóricos» Recopilación de Juan Antonio Hormigón. ÁDE.

-«Primer Acto» Números 28 y 46.

en el misterio que se produce. Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de su música».

**Ricardo Iniesta**

Málaga, 4 de Diciembre (4-D), 1997

-«El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán». J.L. Varela. Ediciones gallegas

-«La estética de Valle-Inclán». Antonio Risco

-«Caprichos y disparates de Goya». Fundación Juan March

-«La lámpara maravillosa». Valle-Inclán. Espasa Calpe

«Entrevistas, conferencias y cartas de Valle-Inclán». Edición de Joaquín y Javier del Valle Inclán. Ediciones Pre Textos.



---

## Fotografías

---

1. Valle-Inclán fotografiado por Alfonso.
2. Ana Belén en una escena de la película *Divinas Palabras* realizada por José Luis García Sánchez.
3. Gianmaria Volonté en una escena de la película *Tirano Banderas* realizada por José Luis García Sánchez.
4. Portada del Diario "Heraldo de Madrid", 6 de enero de 1936.
5. García Lorca, Ucelay y Valle-Inclán
6. ATALAYA Teatro. Escena de *Elektra*. Actriz Cristina Samaniego.
7. ATALAYA Teatro. Escena de *Divinas Palabras*.
8. ATALAYA Teatro. Escena de *Elektra*.
9. ATALAYA Teatro. Escena de *Divinas Palabras*.
10. Ricardo Iniesta en Málaga, en diciembre de 1997, durante su intervención en el ciclo de conferencias sobre Valle-Inclán  
Fotografía Pepe S. Ponce.

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo  
*Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce  
*Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).*
3. José Antonio Sánchez  
*Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoveen  
*La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón  
*El sentido actual del teatro.*
6. José Antonio Sedeño  
*La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.*
7. Sara Molina  
*Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*  
Antonio Fernández Lara  
*Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga  
*Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*  
Manuel Llanes  
*El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.*

### **Año 1997**

9. José Monleón  
*El Actor Mediterráneo*  
Salvador Távora  
*El teatro, su historia y el Mediterráneo*  
Francisco Ortuño Millán  
*La Materia del Actor*
10. Jean-Marie Pradier  
*El animal, el ángel y la escena*  
José Sanchis Sinisterra  
*Por una teatralidad menor*  
Miguel Romero Esteo  
*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces*

### **Año 1998**

11. José Luis García Sánchez  
*Don Ramón María del Vallé Inclán y el Cine.*  
Ricardo Iniesta  
*Valle-Inclán a través del tiempo.*  
*De la dramaturgia modernista a la contemporánea.*



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**



**E.S.A.D.**

**JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejería de Educación y Ciencia  
Delegación Provincial. Málaga

**1998**

Impreso sobre papel ecológico