

Seminario de Estudios Teatrales

El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán

CÉSAR OLIVA



La Interpretación en Valle-Inclán

EELVINO VÁZQUEZ

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

CÉSAR OLIVA

Murcia (1945)

Licenciado en Filosofía y Letras y Doctor en Filología Románica. Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro desde 1988, siempre en la Universidad de Murcia. Director del Centro de Documentación Teatral (1979-1980). Miembro de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano, del Bulletin of the Comediantes, y de los Comités Asesores de Gestos (University of California, Irvine). En la actualidad es Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Murcia, desde 1994.

Entre sus monografías están *Historia básica del arte escénico* (Cátedra, 4ª edición 1996), *El teatro desde 1936* (Alhambra, 1989), *El teatro público en España 1939-1978* (1996). Ha editado a Valle-Inclán (Austral), Amestoy (Fundamentos) y preparado el volumen "Teatro Español Contemporáneo. Antología" del Centro Nacional de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica, 1991). Es también editor de la Antología del Teatro Español (Universidad de Murcia).

Ha dirigido el Teatro Universitario de Murcia (1967-1975), el Teatro del Matadero (1978-79), la Compañía Corral de Almagro (1977) y la Julián Romea (1980-1983). Con ellas, y otra serie de producciones privadas, ha montado más de cincuenta títulos, entre los que figuran los de Valle-Inclán (*Farsa y licencia de la reina castiza*, *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera*, *La cabeza del Bautista* y *Divinas Palabras*).

Es miembro de la Asociación Nacional de Directores de Rscena y del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo.

Ha sido director del Festival Internacional de Almagro. De la Muestra Internacional de Teatro Clásico y del Teatro Romea de Murcia. Asesor Teatral de la Exposición Universal de Sevilla. En la actualidad dirige el Festival Internacional de Teatro y Música Medieval de Elche.

ETELVINO VÁZQUEZ

Lugones -Asturias- (1950)

Ha formado parte de los grupos *Caterua* y *Margen* desde 1968 a 1984. Fundador del *El Teatro del Norte* en 1985, como un espacio de investigación y de búsqueda en torno al hecho teatral, ha creado con él, los siguientes espectáculos:

1985 *Malas noticias acerca de mí mismo.*

Valle-Inclán. Que forma parte del MUSEO DEL TEATRO. (M.T.)

Los principios del actor. Del M.T.

1986 *Carlota Corday.*

1987 *Viaje al profundo Norte.*

1988 *El mio Coito o la épica del BUP.*

1989 *Devocionario y El retablillo de Don Cristóbal.* Del M.T.

1990 *Yerma.*

1991 *La tragedia de Edipo.*

Troyanas.

1992 *Mi padre.*

1993 *Rincón Oscuro. y ¡Tierra a la vista!*

1994 *Medea.*

1995 *Lorca y Las voces de la voz.* Del M.T.

• *Laberinto.*

1996 *Aventuras y desventuras de Lázaro de Tormes*

1997 *Pasajero de las sombras.*



Seminario de Estudios Teatrales

El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán

CÉSAR OLIVA



La Interpretación en Valle-Inclán

ETELVINO VÁZQUEZ

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 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director:
Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:
Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas

Este doceavo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 2 de junio de 1998, en la imprenta IMAGRAF de Málaga.
Se realizó su presentación pública, el 5 de junio de 1998, dentro de los actos de la XXVIII edición de la Feria del Libro de Málaga.

(Aula Elisa con 6 meses)

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.134-6.221

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

Todos los seres humanos añoran poder tener otras vidas, ser actor o actriz es una manera de tener muchos destinos, muchas existencias, de desdoblarte, de multiplicarte. La razón de ser del trabajo interpretativo es poder añadir a tu vida todas esas experiencias que no puedes tener en la realidad y que sin embargo tus deseos y tu imaginación exigen. La función de la ficción es esa: nos da lo que no tenemos, sin dejar por ello de ser nosotros mismos.

Vittorio Gassman afirma que el actor es el oficiante de un rito, que su autoridad mengua en proporción con la parte de misterio que desvela. La personalización destruye la imagen y el chisme pulveriza el carisma.

Y cuán honesto y sabio es al decirlo. Las personas que pertenecen a este oficio deben saber que este consiste en otorgar sentido a las historias y destinos que transcurren por las obras de nuestra Literatura Dramática. Que sólo ese teatro clamado de la palabra, será el verdadero vehículo que les permitirá hacerse a sí mismos. Que el tiempo debe dedicarse a estudiar y trabajar, sin ir pregonando vanidades inciertas sobre determinados métodos de influencia estadounidense que impiden desarrollar la creación de nuestra cultura para ponerla en pie desde los códigos en la que fue descrita.

Si un actor o actriz es responsable, es decir si ha estudiado minuciosamente la obra, en cada una de sus representaciones aparecerá la costra que cubre las cosas sólidas de la vida, los sentimientos y los intereses humanos. Su trabajo actuará solidariamente con el auténtico destino del personaje, impregnando su interpretación de los matices necesarios, dotándolos con los tintes acertados de júbilo y desilusión.

Tanto cuando se representa una fábula sombría donde lo trágico nutre el universo dramático, como cuando el discurso es el lugar de la comicidad o el terror, el actor o la actriz expresará, desde la íntima tensión la universal y atemporal experiencia en que se desarrollan las vidas humanas.

La creación artística más efímera es la del actor teatral y sin embargo este arte extremo, este viejo oficio crea eternidad frente a la anomalía de la existencia.

No es verdad que todas las culturas sean buenas por igual...

Nosotros nos criamos en una civilización basada en los profetas hebreos, en la literatura y el arte griegos y romanos. Tenemos como padres espirituales a gente como Aristóteles, Sófocles, Calderón de la Barca, Valle-Inclán o Lorca.

Somos ciudadanos del mundo occidental y deberíamos hacer cuanto esté en nuestra mano para protegerlo.

Hoy viene a nosotros a través de este Cuaderno 12 de Estudios Teatrales un actor y un director de teatro. Un actor, Etelvino Vázquez, intérprete de fondo del "Museo de Teatro": Valle-Inclán, Eugenio Barba, García Lorca, Darío Fo, Mayerhold, etc. Su nombre está unido intrínsecamente al Teatro del Norte (Asturias), y un director, César Oliva, conocedor de fondo, como excelente universitario, de todos esos actores y más, a través de la Teoría y su Práctica, como bien refleja su larga trayectoria. Disfrutémoslo.

Ana Megías

*Directora del Departamento
de CC. Teatrales de la ESAD
Presidenta de la Unión de
Actores de Málaga.*

El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán

César Oliva

El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán

1. Valle-Inclán: de la indiferencia al canon de su representación.

Don Ramón del Valle-Inclán es uno de los autores sobre los que más se ha escrito, conferenciado y reflexionado en los últimos años. La injusticia histórica que supuso el largo silencio que se prolongó más de veinticinco años después de su muerte, ha tenido justa correspondencia en las dos últimas décadas del siglo, en las que, sin duda, se ha convertido en el autor con mayor bibliografía del teatro y la de literatura española contemporánea. Ello da idea tanto de la importancia de sus aportaciones como del amplísimo bagaje con que se cuenta para su estudio¹.

No es fácil añadir más interpretaciones a la obra dramática de don Ramón, después del Congreso Internacional que, con motivo del cincuenta aniversario de su fallecimiento, se celebró en 1986, y de las sucesivas aportaciones de estudiosos como Elianne y Jean-Marie Lavaud, Dru Dougherty, Rodolfo Cardona, Tony Zahareas, Margarita Santos, Monique Martínez, Juan Antonio Hormigón, etc. No es fácil porque todos y cada uno de los rincones de su obra vienen

siendo revisados con minuciosidad y rigor. Si acaso, en lo relativo a su teatro, más apto al debate y consideración por la propia naturaleza del arte dramático, hallamos un nivel de discusión más activo y frecuente. Las obras escénicas de Valle-Inclán, con escasa acogida durante casi cuarenta años (desde la década de los veinte hasta la de los cincuenta, inclusives), inician espectacularmente una curva de aceptación, desde la timidez de los sesenta hasta los ochenta, para volver a ser cuestionado —al menos, desde el excesivismo de sus representaciones— en los noventa: fracaso estrepitoso de *El yermo de las almas*, a finales del pasado año².

Quiere ello decir que el teatro de Valle-Inclán, por fin, puede ser considerado como un fenómeno vivo, capaz de grandísimas interpretaciones y de acaloradas discusiones. Es algo que, a punto de entrar en 1998, es decir, en el inicio de la conmemoración de una generación que impulsó tantísimas cuestiones sobre nuestra historia y cultura, bien está que citemos y que manejemos. Valle-Inclán, por fin, es uno de los nombres imprescindibles en las carteleras españolas, y no digo internacionales porque aún no hemos conseguido traducir su gramática española —más que la

1. Por sólo citar algunas de las obras recopiladoras de la estética valleinclaniana aparecidas en los últimos años: *Ramón del Valle-Inclán. Artículos completos y otras páginas olvidadas*, ed. Javier Serrano Alonso, Madrid, 1987; *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, 1987; *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, Madrid, 1991; *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Eliane y Jean-Marie Lavaud, París, 1991; *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Margarita Santos, Boulder, 1993; *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Robert Lima, Consorcio de Santiago, 1995. Además del número especial de *Anthropos* 158-159, 1994, coordinado por Manuel Aznar Soler, responsable también de la edición de las Actas del Primer Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra, Barcelona, 1995.

2. *El yermo de las almas* fue repuesta en el Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, en septiembre de 1996, con dirección de Miguel Narros.

escénica— a otros medios que lo están esperando con curiosidad. Los últimos años han significado una proliferación de puestas en escena, la mayoría de las cuales marcadas por una especie de canon que apunta a los siguientes principios:

1. El teatro de Valle es perfectamente representable.
2. Sus acotaciones —histórico campo de batalla— han de ser reflejadas en el escenario, y en los actores, de la manera más fiel y precisa.
3. Las obras disponen de una compleja estructura dramática que no debe ser modificada en la inmensa mayoría de los casos.
4. A los actores cabe exigirles un proceso de interpretación que recuerde al efecto de extrañamiento que aconsejara Brecht.
5. Los escenarios deben de ser grandiosos y espectaculares, como parece sugerir las indicaciones del autor.

Estas normas, más otras de menor incidencia pero asimismo contrastables, aparecen en los teatros españoles con harta frecuencia. Es lógico que, después de años, décadas incluso, de ignorar las propuestas escénicas de don Ramón, nos sometamos a un proceso de purgar la culpa haciendo sus obras de manera indiscriminada, al tiempo que elevamos al autor a categoría de emblema de nuestra dramaturgia. Pero hemos de advertir que, con ese camino, los hombres y mujeres de nuestro teatro han iniciado el proceso de sacralizar a un autor eminentemente desacralizable; de hacer clásico a un autor que hace dos días ni era ni lo pretendía ser. En definitiva, de valleinclanizar a Valle-Inclán.

Quizá si entráramos en los propios textos de don Ramón, en los teóricos y en los que dicen sus persona-

jes, pudiéramos contrarrestar algunas de esas tendencias finiseculares que colocan sus propuestas por encima de las propias intenciones. Textos que parten de un principio que se nos olvida las más veces: no son una preceptiva teatral explícita, ni mucho menos lo intenta; son, simplemente, opiniones lúcidas, las más de las veces, contradictorias en no pocas ocasiones, y siempre controvertibles. Las que dice en sus propios dramas (*Luces de bohemia* o *Los cuernos de don Friolera*) no dejan de ser palabras enunciadas por personajes, esto es, que forman parte de una ficción, aunque muchas de ellos, la mayoría, parezca ser dichas por el propio autor.

2. Hacia una preceptiva implícita de Valle-Inclán.

El problema de considerar los textos teóricos de Valle-Inclán radica en la ausencia de disciplina metodológica. Don Ramón habla de teatro, pero nunca quiere sentenciar con propiedad. Señalaba Buero que el «Valle-Inclán teorizante (es) menos complejo que las realidades artísticas propias y ajenas en las que sustenta su teoría del esperpento»³. Dicho de otro modo, don Ramón teorizó con toda la maravillosa arbitrariedad de su genio y la convencionalidad de su relación personal con el teatro. Es la única manera de poder entender frases como «no he escrito ni escribiré para los cómicos españoles»⁴. Llevar al pie de la letra las palabras de Valle-Inclán, sin reparar en qué momento las dice, qué circunstancias le rodeaban ni qué intereses —mercantiles o no— le movían es sencillamente una operación condenada al fracaso.

3. *Tres maestros ante el público*, Antonio Buero Vallejo, Alianza Ed, Madrid, 1973, pág. 37.

4. *Un Valle-Inclán olvidado*, Dru Dougherty, Espiral, Madrid, 1983, pág. 164.

La interpretación sobre su tratamiento realista y su deformidad, por ejemplo, se puede enfocar bajo dos puntos de vista: desde lo que la escena de entonces pudo ofrecerle, y desde lo que sus escritos sugieren. No obstante, hemos de aceptar que las relaciones entre ambas perspectivas entrañan no pocas dificultades de análisis, dado el difícil talante del autor. Antes de entrar en sus opiniones sobre realismo y deformidad, habría que considerar el medio teatral en el que se desarrolló. Tales opiniones van de la mano de cuanto vió en los escenarios, y del alcance estético que él mismo cotejaba de la técnica teatral de entonces. Y ésta, a principios de siglo, era francamente limitada; a principio de siglo, y casi diríamos que a lo largo del primer tercio, dadas las continuas pruebas que críticos y autores ofrecían sobre la pobreza de nuestros escenarios. Las experiencias de un Adrià Gual o un Martínez Sierra poco afectaron a los escenarios profesionales, en los que imperaba el teatro de repertorio, los ensayos escasos y una tramoya fácil de transportar. Ante esta realidad, las observaciones pictóricas de Valle son difíciles, si no imposibles, de traducir al escenario de su tiempo, si partimos del decorado plano, de los telones pintados y de la iluminación frontal.

Las fotos que conservamos de entonces —y que fueron expuestas en la celebración del cincuentenario de su muerte— afirman con extraordinaria evidencia este punto de partida. Sólo tenemos que fijarnos en el grupo formado ante Mari-Gaila (Margarita Xirgu) y Pedro Gailo (Enric Borrás) en el estreno de *Divinas palabras*, en 1933, dirección de Cipriano de Rivas Cherif. Al apunte de relieve de la capilla se suma unos intrincados árboles, bien pintados, tras las cabezas de los perseguidores de la adúltera. La foto de *El*

embruñado, de 1931, muestra a doña Irene López Heredia enfundada en una blonda riquísima, y un Mariano Asquerino arlequinado, ante un elevado telón de fondo de detallada pintura. La modernidad de las fotos de *La reina castiza*, de 1931, también con Irene López Heredia, viene dada porque los motivos pictóricos tienen la gracia del esquematismo expresionista, pero no dejan de ser telones pintados sobre los cuales colocar, siempre de manera frontal, piezas corpóreas que no ocultan las vergüenzas de la tramoya, esto es, las tachuelas del carpintero. Si seguimos avanzando, el poder de la pintura en la escenografía aumenta. Un decorado es mucho más atrevido cuando el pintor que realiza foros y piezas hace pinturas más avanzadas. Como decía Francisco Nieva «esos telones eran la verdadera abstracción del teatro»⁵. Pero, si eso es así, ¿cómo entendemos hoy acotaciones como éstas?:

De *Romance de lobos* (1908), Escena 3ª, Jornada 3ª:

«DON JUAN MANUEL MONTENEGRO cruza una y otra calle, calles angostas asombradas por altas tapias, sobre las cuales ya se derrama una higuera, ya descuella un ciprés. ¡Viejas calles de una vieja villa feudal, con iglesias, con caserones, con huertos descomunales! De los negruzcos aleros gotea la lluvia, y en las angostas ventanas que se abren debajo asoma el contorno de un gato alguna rara vez...».

De *Luces de bohemia* (1920), Escena 10ª:

«Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes...».

5. *La no historia de la escenografía teatral en España*, Francisco Nieva, en «Paisaje intermitente de la escenografía española», Cuadernos El Público 14, pág. 5-6.

De *La hija del Capitán* (1927), Escena Última:

*«Una estación de ferrocarril: sala de tercera. Sórdinas mu-
gres. Un diván de gutapercha vomita el pelote del henchido.
De un clavo cuelgan quepis y la chaqueta galoneada de
un empleado de la vía. Sórdido silencio turbado por
espréritos de carretilla y silbatas, martillos y flejes. En un
silo de sombra, la pareja de dos bultos cuchichea...».*

Ante descripciones como éstas, la pregunta es inmediata. ¿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. La cuestión, más bien, bordea el tema de si realmente el autor escribía para los teatros o tendría otra perspectiva genérica en la cabeza. No hallo en sus escritos sentencias proféticas. Más bien, decepción sobre la industria teatral y búsqueda de una vía por donde aparcar sus indudables deseos de teatralizarlo todo. No parece científica operación sugerir que quiso ser un adelantado de su tiempo. Por supuesto que de aquel proceso de ruptura con el teatro surge su innegable valor de precursor, pero más que por el camino del innovador consciente, por el resultado de una mera reflexión sobre la escena de su tiempo.

Es la mejor manera de entender *«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»*⁶. Si seguimos el rastreo de sus opiniones al respecto, nos tropezamos con su respuesta a la encuesta de ABC, en 1927, que solicitaba contestación a la pregunta de

«¿Por qué no escribe usted para el teatro?», antes citada en la nota 4. Al margen de la indudable burla al entrevistador, la contestación del autor indica un sentimiento ajeno al fenómeno teatral del momento y la triste coraza de quien se siente fracasado para la escena. Pero sus ideas sobre el diálogo son sumamente significativas.

Dos testimonios al respecto aclaran el tema. El primero, de 1930, dice así: *«Otra de las dificultades con que yo me tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo [...] Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos»*⁷. El segundo, del mismo año, pero de otra declaración, es el siguiente: *«Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante.»*⁸.

Curiosamente, el autor dramático que pasa por ser el de estética más avanzada del siglo, pensaba que su teatro era más bien para leer. Y en esa lectura, *pintaría* (metafóricamente) los decorados, los trajes, los ambientes, el climax que la pobre realidad de aquellos escenarios no podía dar.

Cuando, en 1923, dice que escribe *«pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica»*, o que *«el tono no lo da nunca la palabra, lo da el color»*⁹, está reafirmando sus imposibles deseos de alcanzar un teatro que en nada se correspondiera con el de sus coetáneos.

En 1925, respondía a una entrevista con Francisco Madrid, para el diario *La Noche*, de Barcelona. Reco-

6. Dougherty cit, pág. 264.

7. Idem, pág. 196.

8. Idem, pág. 190.

9. Idem, pág. 82.

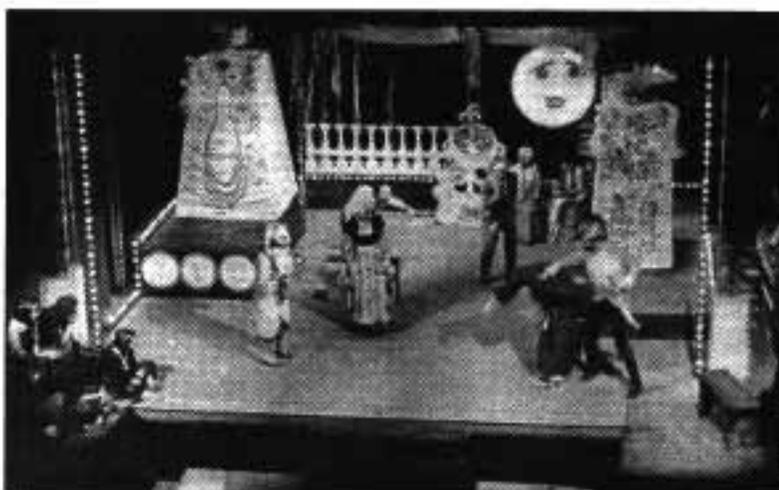


Foto 1

noce allí, una vez más, su entusiasmo por la pintura. «A mí me interesa mucho la pintura. Ez lo único que me interesa. La música no la ziento. La zinfonía de coloz me entuziasma. En cambio la música no me dice nada. No ze interpretarla»¹⁰. Y en 1932, cuando tenía escrito todo su teatro, y casi toda su literatura, sentenciaba: «La capacidad del español es para el teatro por lo que el teatro tiene de plástico, porque la Minerva española es más plástica que literaria» (Dru 11). Proceden estas palabras de su conferencia «Capacidad del español para la literatura». Y en ella ponía el acento sobre ese lugar común que es el realismo, al que todo cabe, hasta la posibilidad esperpéntica de la deformación. «La manera castellana es el realismo, que no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales». Daba, entonces Valle, con unos comportamientos plásticos que enfocaba de similar manera a como, años antes, había hecho con las tres formas literarias «de rodillas, en pie, en el aire». Veamos las relaciones: «La línea de la capacidad literaria de España se podría pintar en uno de esos cuadros de simple perspectiva en que se ven peniten-

tes encapuchados con un cirio en la mano. Primera procesión: la de los literatizantes sentimentales del villancico y la petenera, lagrimitas de cristal y «cante jondo». Murillo y Salzillo. Segunda procesión: coge desde Despeñaperros al Moncayo, desde el alcañino Cervantes al aragonés Goya. No lleva la melenita rizada, sino un gran cirio amarillo en la mano. Tercera procesión: la de los hombres atlánticos. También llevan una luz, o parece que la llevan. Pero saldrá el sol y se apagará la luz, que no era de cirio, sino de imaginaciones. Era la luz de «la santa compañía». Pero la norma española está en la segunda procesión, que es sobre Castilla. Castilla, que tiene ese poder maravilloso de recriar. Recriados de Castilla fueron Carlos I el flamenco, y Doménico el griego y Unamuno el vasco»¹².

Valle-Inclán escribió bajo el signo de una fuerte influencia de la pintura. Por eso no nos puede extrañar que el único terreno en el que jugó a profético estuviera relacionado con la plástica de un nuevo arte. Hablando de cine, precisamente, dijo que es «el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es Arte. Un nuevo Arte. El nuevo Arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro»¹³. Un año después de estas declaraciones, en 1929, Al Jolson dejaba escuchar su voz en *El cantor del Jazz*.

En contra de lo que se ha oído y leído, Valle-Inclán no escribió guiones cinematográficos. Compuso un género híbrido, ora comedia bárbara, ora esperpento, con un sinfín de matices intermedios (melodramas para marionetas, auto para siluetas, etc), que bien pudiera servir para el cine, pero igualmente para el tea-

10. Idem, pág. 155.

11. Idem, pág. 228.

12. Idem, pág. 228.

13. Idem, pág. 168.

tro. Culpable principal de esas enormes y variadas posibilidades es su concepción plástica. Ese «*nada es como es, sino como se recuerda*», que repitiera en su época de crítico de arte¹⁴ encaja perfectamente para cualquier arte visual. De la misma manera que son los colores de Velázquez o los claroscuros de Goya los que colaboran al recuerdo de tales pinturas, el teatro representado se archiva en la memoria, para bien o para mal, ayudado de las imágenes que adornaron al texto: la carreta de *Madre Coraje*, la lona de *Yerma*, los telones de Pepa Estrada para *Los cuernos de don Friolera*.

3. La plástica escénica valleincliniana: primeros rasgos.

Vamos a hacer un recorrido por los diversos conceptos de montaje valleincliniano que se han visto en los escenarios españoles durante los últimos años¹⁵. Dicho itinerario comprenderá más de treinta años, es decir, que dejaremos a un lado las producciones que se hicieron en vida del autor, desde los clasicistas montajes de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza hasta los más modernos de Margarita Xirgu o Irene López Heredia, comentados antes someramente desde documentos fotográficos. El objetivo no es otro que el de comprobar cómo se ha interpretado su obra desde los mismos escenarios.

Como si de una paradójica prolongación de «El Cántaro roto» se tratara, los años cincuenta, con sus grupos de cámara y ensayo, fueron los que iniciaron el

proceso de recuperación del extravagante autor. No obstante, Gustavo Pérez Puig, con su compañía de Teatro Popular, presentó en el Teatro Reina Victoria de Madrid una *Marquesa Rosalinda*, que pasearía por España en varias giras. Las palabras del director indican que hubo una voluntad de acercarse a la estética de la comedia del arte, a partir de «*el secreto de la Marquesa Rosalinda*».

Un año después, *Los cuernos de don Friolera*, por el TEU de Madrid, con dirección de Juan José Alonso Millán, se representó en Murcia, dentro de un festival de teatro universitario. Un diario local, a falta de otra valoración estética, decía que jamás se debió programar un texto así. Unas cuantas fotos rescatadas de entonces nos ilustran de una especie de sainete, con sabor dialectal. El decorado se apoyaba en unas piezas estilizadas, nada naturalistas, con actores maquillados hasta la exageración.

Con el montaje de José Tamayo de *Divinas palabras*, en 1961, comienza el auténtico resurgir de Valle-Inclán, sobre todo, por la extraordinaria recepción que tuvo, pues alcanzó un elevado número de representaciones. Era ésta la primera vez que se hablaba con propiedad del teatro de don Ramón, y que, además, se tenía conciencia de descubrimiento. Del mismo director rescatamos estas tan significativas palabras: «*Nuestro autor escribía de cara a la vida y no a las limitaciones de un escenario; la belleza de esas acotaciones, la sencillez, la palabra escueta, justa, precisa, son parte de la obra misma y no un florilegio literario. Los cambios bruscos de lugar, la poca extensión de cada cuadro y hasta la impresión primera de que podría tratarse de una excelente novela dialogada, me sirvieron de acicate como fuente de*

14. La revista *Diwan*, núm. 7, enero 1980, rescató diez artículos de Valle-Inclán publicados en el diario *Mundo*, entre 1907 y 1908.

15. En los siguientes epígrafes 3 y 4 extracto algunos aspectos expuestos en el Congreso Valle-Inclán de 1986, publicado en *Busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, 1989, tomo II, pág. 85-95, artículo *Realidad y deformidad en las imágenes valleinclinianas*.

inspiración, hasta tal punto que lo que en la representación teatral pudo parecer creación exclusiva del director, no fue otra cosa que el interés que puse en realizar sobre la escena todo lo que de teatro —de excelente teatro— existe fundido entre acotación y diálogo»¹⁶. Los «cambios bruscos de lugar» los solucionó Tamayo con el espacio polifuncional de Emilio Burgos, con suelos de ligeros desniveles que, según la iluminación, servirían para cualquier escena. Ello, y la utilización enfática de objetos y grupos de actores, dio a la representación cierto aire de *expresionismo naturalista*.

Dentro de un teatro no profesional, Juan Antonio Hormigón, con el TEU de Zaragoza, propuso, en 1964, un programa con dos esperpentos: *El terno del difunto* y *La hija del capitán*. Crítica y dirección dieron argumentos suficientes para conocer aquel planteamiento estético. De alguna manera, el espectáculo colaboró decisivamente en el descubrimiento contemporáneo del autor. Ricardo Doménech escribía en Primer Acto de «una recta comprensión de la estética del esperpento en general. Es sobre estos supuestos como la utilización de una serie de recursos técnicos y espectaculares se justifica. Esos recursos no son entonces un fin en sí mismo, sino un medio a cuyo través cabe expresar con mayor profundidad el mundo contenido en el texto dramático»¹⁷. El propio Hormigón ofreció su planteamiento describiendo su concepción plástica en los siguientes términos: «Nuestro dispositivo escénico está encaminado a marcar las áreas de juego para que la acción no se interrumpa en fuerza, pureza y ritmo [...] Las luces contribuirán poderosamente a completar esta idea primaria. Las jugaremos casi verticalmente y en tonos agrios y duros. De este modo, el «claroscuro», sobre el rostro fundamentalmente, hundirá las

órbitas en sombras y creará el simbolismo no pretendido que buscamos en estas imágenes [...] La escenografía se solucionó sobre un decorado simultáneo, en el que la luz daba suficientes calidades y áreas de juego. Iluminamos los escenarios en formas muy informes: amarillos agrios los interiores y azules los exteriores»¹⁸. Para citar un referente pictórico concreto, señala que Valle «se corresponde en esta ocasión con la etapa más negra de Solana: los aguafuertes, telas y dibujos; cónclaves de charangas, máscaras, viejos, tullidos, deformes, chulos obispos, procesiones y macabros archivos de esqueletos»¹⁹.

En 1964, pues, nos encontramos con una «visión deformada de una nación agonizante», en palabras del propio Hormigón. Era la ruptura del teatro joven frente al tradicional. Se pasaba de un expresionismo naturalista a una interpretación en donde los actores hicieran una «toma de conciencia» frente al texto. Era la primera vez que se politizaba a Valle, en el más amplio sentido de las palabras. Los elementos de ruptura, sin embargo, no paseaban por la deformación del Callejón del Gato, sino por la plástica solanesca.

En 1966 se entra en la explosión del fenómeno Valle-Inclán. El autor gallego llega a los teatros públicos de la mano de Adolfo Marsillach. En sus palabras de Antecrítica, más que hablar de planteamientos estéticos, señalaba cierta obligación «de demostrar que el teatro de Valle-Inclán era quizá el más representable del de sus contemporáneos, justamente porque fue el menos representado». La escenografía de Mampaso estaba constituida por unos enormes practicables, estilización del gran caserón de los Montenegro. A la opinión de Llovet, «sólo el cine, con sus ilimitados recursos, podría

16. Folleto *Valle-Inclán*, Luis Aguirre Pardo, Temas Españoles, Madrid, 1966, pág. 26.

17. Primer Acto 52, 1964, pág. 45.

18. *Teatro, realismo y cultura de masas*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974, pág. 196-197.

19. *Idem*, pág. 198.

dar a estas comedias bárbaras toda su amplitud y el enorme vuelo que se encierra en sus páginas»²⁰ (EC IX), se sumaría la de Carlos Luis Álvarez de «el teatro de Valle-Inclán está muerto, muerto y muerto» (EC IX), para demostrar la sorpresa con que fue recibido el montaje de Marsillach. Y eso que nos enteramos, por Antonio Valencia, que fue suprimida «una escena de crudísimo realismo» (EC IX). Con todo, *Aguila de blasón* fue la primera propuesta que se hizo del autor con tono shakesperiano, dentro de cierto *expresionismo negrista*. La continuidad entre cuadro y cuadro la solucionó Marsillach con zonas de luces iluminadas, oscureciendo el resto.

José Luis Alonso optó por una procedimiento similar para *La rosa de papel*. «Pieza macabra, esperpéntica, donde con crueles rasgos se evidencia la indigencia y la codicia [...] del ser humano, tal como Valle lo ve a través del espejo cóncavo», en palabras de Francisco Alvaro (EC X). *La rosa de papel* figura en tercer lugar de un programa iniciado por *Farsa italiana de la enamorada del rey*, y en el que también estaba *La cabeza del Bautista*. La *Farsa* la sitúa José Luis Alonso «a caballo entre el modernismo, las influencias rubenianas y los esperpentos», en palabras tomadas de su Antecrítica, en la que, al hablar de la visualización elegida, se preguntaba «¿Qué camino seguir? A mi juicio hay uno que debe descartarse: el realismo a palo seco. Ese medio expresivo podría convertirse en piezas rurales a ras de tierra unos textos llenos de misteriosas resonancias [...] Juzgo que un decorado completo en una obra de Valle, sea cual sea el sello que le imprima, es una redundancia, molestaría al texto, se enredaría con sus palabras, que ya son brochazos; con sus locuciones, que estallan constantemente, deslumbrantes de color. A Valle le basta un «ámbito», unos elementos, y

luego luces, sombras, contrastes». El espectáculo, con escenografía de Vicente Sáiz de la Peña, fue definido, por la crítica, como «*expresionismo acre*» (Federico Galindo, EC X), «*tremendo chafarrinón*» (Díez Crespo, EC X), «*rostros iluminados como en un cuadro de Goya o de Solana*» (Luis Emilio Aragonés, EC X), «*el esperpento está ahí*» (José María Claver, EC X). La propia crítica separó, como hizo el propio director en la Antecrítica, la tonalidad de *Farsa italiana* con las otras dos.

Farsa y licencia de la reina castiza tuvo varios montajes en torno a esta fecha. En 1967, el Teatro Universitario de Murcia, bajo mi dirección; en 1968, el grupo Bambalinas, de Barcelona, con puesta en escena de Francisco Jover; en el mismo año, la Escuela Superior de Arte Dramático, de Madrid, como ejercicio fin de curso; y el grupo Esperpento, de Sevilla, en 1970, con dirección de José María Rodríguez Buzón.

De la visión que intenté ofrecer en aquel montaje — que tuvo una revisión en 1974 — dejé escrito: «Había imaginado convertir la escena en un auténtico teatro-guiñol, y la propuesta de Valle de tres decorados para las respectivas jornadas, en un único ambiente que abrazara las tres situaciones. De esta forma se podría establecer con mayor nitidez la idea base del montaje: separar en dos zonas perfectamente diferenciadas el guiñol en donde se representa el texto dramático escrito por Valle y el lugar por donde anduvieran los narradores inventados por la puesta en escena, los cuales apostillan con las acotaciones intervenciones del espacios guiñolesco [...] Como en los teatrillos de guiñol, el espectador debía reconocer a los actores sólo con oírles»²¹. La crítica confirmó ese tono de farsa: «*Marionetas grotescas, al borde pronto del esper-*

20. A partir de ahora, las citas que provengan de El Espectador y la Crítica las mencionaremos como EC junto al número del volumen correspondiente.

21. *Ocho años de teatro universitario*, César Oliva, Universidad de Murcia, 1975, pág. 23-25.

pento pero, como decía, sin llegar a él» (Manegat, El Noticiero Universal, 1974); *«carnaval lleno de risas, de colores, de vida»* (Gonzalo Pérez de Olaguer, Mundo, 1974).

En la temporada 67-68, el Teatro Nacional de Barcelona montó *Cara de plata*, con dirección de José María Loperena, presentada en Madrid, posteriormente, en la sede del Nacional de Cámara y Ensayo. Loperena decía en el programa de mano: *«Moví a los personaje en un tono de realismo mágico (arte, vida, verdad), acatando los viejos cánones de la escuela española de interpretación ajustados, lógicamente, al modo de hacer y decir impuestos por el presente momento histórico. Definí cada situación a través de la luz y del color; subrayé cada momento con música y sonidos; humanicé los arquetipos, que pasaron a ser más verdaderos, y reflejé en espejos cóncavos a los auténticos héroes del drama»*. Frente a tales planteamientos, López Sancho habló de un *«propósito realista de Loperena»* y de una *«Galicia de cartón piedra»* (EC XI); Antonio Valencia dijo que se *«se declamó el texto desde fuera»*; mientras que Monleón creía que *«decorados naturalistas y nada expresivos [...] más que distanciar enfriaban y cortaban el ritmo»* (EC XI); José María Claver vió que la plástica se dirigía hacia un *realismo costumbrista gallego*.

4. La explosión valleinclinista de los setenta.

José Luis Alonso completa la trilogía de las *Comedias Bárbaras* con *Romance de lobos*, en 1970, en el Teatro Nacional María Guerrero. Con decorados de Francisco Nieva, Galindo vió *«un fondo alucinante, como del Goya de las pinturas negras, o del Solana de las tétricas procesiones, o del Bosco de La carreta de Heno. Un fondo de noche perpetua, con lejanos ululares de vientos, canes,*



Foto 2

lobos y cantos de gallo» (EC XIII). La crítica insistía en el término de estética medieval, quizá como proyección de la vieja Galicia. *«Escenografía deliberadamente anacrónica, con tanto de retablo medieval como de montaje vanguardista»*, Aragonés (EC XIII) y *«concepción plástica medieval de su relato, donde la visibilidad de las figuras, verdaderas criaturas corpóreas, realzan su condición de vivientes esculturas»*, Claver (EC XIII). De nuevo una *Comedia Bárbara* era señalada con *estética negrista*, posiblemente en el deseo de solucionar la enorme cantidad de cambios de «cuadro» con enfáticas zonas de luz.

El mismo año, 1970, fue testigo de varios montajes de Valle-Inclán, de signo estético diferente. Muy lejano del *«excesivo tenebrismo»* del anterior montaje, en palabras de Gómez Picazo, Miguel Narros propuso una *Marquesa Rosalinda* en la que la realidad dejó paso a una exagerada deformación de lo bello, siguiendo las más ortodoxas pautas del Modernismo. No fue obs-

táculo que el escenógrafo, Francisco Nieva, fuera el mismo de *Romance de lobos*. Aquí preparó una «*irónica porcelación*», en expresión de Llovet (EC XIII). Francisco Alvaro la vio «*enclaustrada en una especie de preciosismo literario*», advirtiendo de «*los peligros de amaneramiento*» (EC XIII). Nueva estilización de la línea italianista, como han sido presentadas este tipo de obras del autor gallego.

También de 1970 procede el primer estreno de *Lucas de bohemia*, debido a José Tamayo, en provincias, para presentarse en la temporada siguiente en el Teatro Bellas Artes madrileño. Al inicio de la representación, se oían, en off, la definición de *esperpento* que da Max Estrella en la famosa escena XII, como curiosa apostilla didáctica del director. Enrique Llovet comentaba las intenciones de Tamayo, en el mismo programa de mano: «*La solución [...] contempla la deformación en términos literales: la luz clarifica, recorta, destaca, siluetea, insinúa, oscurece o revela el carácter de las situaciones; es decir, pasa del realismo al irrealismo esperpéntico y los actores asumen esas descomposiciones en una alternancia de ritmos físicos que exteriorizan las diferentes densidades de la pintura valleinclaniana*». Su estreno en Madrid fue recibido con toda suerte de halagos, en el intento de definir el caudal de imágenes que surgían del escenario. José María Claver vió un «*uso alternativo de transparencias con los austeros y sombríos [...] telones de fondo*» (EC XIV). «*Blanco y negro fueron los tintes escogidos. Tintes de grabado goyesco cortado a veces por una cuchillada de luz*», proponía Pablo Corbalán (EC XIV). Díez Crespo se introducía por el difícil laberinto del Callejón del Gato: «*No hay, pues, deformaciones en las figuras ni espejos cóncavos que deformen a estos personajes [...] El esperpento es el acontecimiento socio-político, y no lo que teatralmente ocurre en escena. Los personajes de Lucas de bohemia están vistos ante un*

espejo absolutamente normal. Lo grotesco y lo deformado es el ambiente en que viven» (EC XIV). Quizá por esto se preguntaba Monleón si el montaje no era demasiado naturalista y emotivo. Si no debiera haberse buscado la *deformación sistemática* de la que hablaba Valle, en el movimiento y gesto de los actores. García Pavón afirmaba que todo «*queda en drama realista, con las naturales riquezas de lenguaje y tipología*» (EC XIV).

Con estas puestas en escena, el teatro comercial había asumido, con todos los riesgos, a un Valle-Inclán complejo, cuya programación suponía ya un inicial punto de interés. El no profesional, a través de los teatros universitarios sobre todo, había continuado ofreciendo las apuestas más atrevidas. *Los cuernos de don Friolera*, del T.U. de Madrid, bajo la dirección de José Manuel Garrido, y *Las galas del difunto*, del T.U. de Murcia, y puesta en escena por quien esto firma, participaban de similares principios estéticos: rasgos grotesquizados de los actores, utilización del área escenográfica matizada con elementos corpóreos, y fuerte ideologización de la historia.

Ricard Salvat dirigió *El embrujado*, en 1972, para la Compañía Nacional Angel Guimerá de Barcelona. Era una nueva incursión en el mundo galaico valleinclaniano, de la que no existe demasiada documentación, aunque todo apunta hacia un *realismo expresionista* propio de las «*comedias bárbaras*» que vimos con anterioridad.

José Tamayo, el director que quizá más veces haya llevado a Valle-Inclán a los escenarios, propuso a Enrique Llovet, en 1974, una adaptación de *Tirano Banderas*, obra que descubre a través de una curiosa admiración por su título, más que por el contenido²².

22. En 1971, durante la comida de celebración de los Premios Nacionales de Teatro, José Tamayo se enteró de mi intención de preparar una dramaturgia sobre *Tirano Banderas*. Para él fue una sorpresa saber de la existencia de un texto como éste, que desconocía por completo, así como de las posibilidades escénicas que encerraba.

Sin comprender bien el alcance de semejante operación (llevar esta novela al campo de la dramaturgia) encargó a Emilio Burgos una escenografía que funcionara como «práctica del tamayoscope: tanto bulto resta claridad a la fenomenal invención valleinclaniana», en palabra de Luis Emilio Aragonés (EC XVII). Arcadio Baquero hablaría de «encadenamiento dramático lógico y de corte cinematográfico» (EC XVII). Dentro de la interpretación del espectáculo esperpéntico, Tamayo montó en 1976 *Los cuernos de don Friolera*, con una pareja de intérpretes poco aptos para la obra, y curiosa escenografía de María Pepa Estrada: telones pintados de manera ingenuista. Díez Crespo apostilló que Tamayo «ha visto en esta ocasión plásticamente los sucesos esperpénticos a través de unas pinturas naif» (EC XVII). Sólo la interpretación de Juan Diego, y de algunos actores secundarios, dieron sentido a otro montaje apoyado en demasiados elementos ajenos al autor. Manuel Collado, sin llegar a ese tono *naif*, preparó *Las galas del difunto* y *La hija del Capitán*, en 1978, para el María Guerrero, en la línea de los telones pintados. Claudio Segovia y Héctor Orezza encargaron su realización a unos talleres de Milán, pues en España no parecía que se pudieran realizar el efecto de telas en perspectiva. Llovet hablaba de «representación hiperrealista», con decorados «absolutamente sensacionales, tanto en su concepción como en su realización. La vieja —y olvidada— perspectiva, reina con tal vigor que imprime carácter a la presentación hasta extremos inauditos» (El País, 11-1-78). Andando los setenta, los creadores pasaron de concebir espacios y climax valleinclanianos con áreas de luces a hacerlo con decorados de telas pintadas, como si a la modernidad de la iluminación hubiera continuado la tradición del telón romántico.

Escapa a esta regla general el innovador argentino Víctor García, que montó en 1976 *Divinas palabras* para Nuria Espert. Valle entraba en el más puro terreno

de la experimentación. Y, al menos por la crítica, con no demasiado éxito. El espectáculo se concibió «en un espacio único y desnudo en el que las escenas se suceden a ritmo cinematográfico, enmarcadas por haces de luz o por medio de una serie de ingredientes móviles formados por tubos de órganos que tanto valen, además, como expresiones fáciles o símbolos religiosos», en palabras de Pablo Corbalán (EC XX). Díez Crespo vió «muchos aciertos» en lo plástico, y calificaba la puesta de «expresionismo, y mucho —¿por qué no?— de surrealismo» (EC XX).

5. Valle-Inclán en los escenarios de su Cincuentenario.

Al cumplirse cincuenta años de la muerte de don Ramón del Valle-Inclán, en 1986, se repusieron un buen número de sus obras: *Los cuernos de don Friolera*, por el grupo Zascandil, *Divinas palabras*, dirigida nuevamente por Tamayo (una especie de *remake*, con la misma actriz que lo protagonizara veinticinco años antes, Nati Mistral, pero de estética muy limitada), *Farsa y licencia de la reina castiza*, revisión que hice de mi propio montaje de años anteriores, con bastante menos aceptación popular, y *La Marquesa Rosalinda*, por Esperpento de Sevilla, dirigida por José Carlos Sánchez. Un año después, en 1987, *Las galas del difunto*, con puesta en escena de Gerardo Malla, un esfuerzo por llevar la acción desde la costa gallega a la andaluza, y otras *Divinas palabras*, montada por José Carlos Plaza para Orain. De nuevo *La Marquesa Rosalinda*, fue dirigida por Alfredo Arias, en 1988, para el Centro Dramático de la Generalidad valenciana, y sin mayores logros estéticos que una abrumadora escenografía. Otros intentos llegaron del teatro vocacional, aunque con mejores intenciones que resultados. Estamos ante el momento de mayor apogeo

del teatro valleincliniano, y en el que más se representó.

Pero fue antes de este periodo 86-88 cuando se alcanzó buena parte del conocimiento popular del autor, y de su indudable instalación como cabeza del patrimonio de la escena nacional. Principal responsable de este fenómeno fue el extraordinario éxito que tuvo la representación de *Luces de bohemia*, dirigida por Lluís Pasqual que, desde 1984, se mantuvo largo tiempo en la cartelera del María Guerrero, y de varias capitales españolas que visitó de gira. Pese a los muchos reparos que la crítica puso a la peculiar visión de un Madrid mucho más «brillante» que «absurdo [y] hambriento», ha sido la producción que más localidades había vendido en un teatro público desde hacía muchísimo tiempo. A ello colaboró, sin duda, la excelente actuación de José María Rodero, en el papel de Max Estrella. Vestuario y escenografía, de Fabià Puigserver, daban a la representación un aire maravilloso y espectacular, basado, sobre todo, en un suelo de losetas acristaladas, que reflejaban las imágenes no como espejo cóncavo sino como palacio de la miseria de un Madrid predictatorial. Una escrupulosa, pero poco eficaz iluminación, hacía desfilas a los personajes por áreas tan poco visibles que el argot popular tituló la obra como *Luces de tinieblas*. Para Lluís Pasqual, «la médula espinal y una de las apuestas de «Luces» reside en el tratamiento que Valle hace del lenguaje: mezclar el lenguaje más sublime y literario con el más popular y la jerga más tradicional o más moderna de su tiempo construyendo —mediante una pirueta de alquimista— un lenguaje nuevo, transparente y directo y no por ello menos elaborado»²³. Más adelante hablaba de «cómo pasar de una escena a otra mediante la utilización teatral del fundido cinematográfico, o de la utilización de

la luz», aspectos, según él, casi imposibles de comentar, sin el espectáculo delante.

6. Los noventa y la reconversión plástica valleincliniana.

Metidos en la última década del siglo, los textos de don Ramón siguen dando muestras de fortaleza, más incluso que los esfuerzos de los propios directores que lo montan. Salvo excepciones, Valle-Inclán sobrevuela las limitaciones escénicas de unas propuestas generalmente reincidentes y poco originales. Es el caso de otra reposición, la de *Tirano Banderas*, hecha también por Lluís Pasqual, en 1992, la cual, pese a su espectacular puesta en escena, tampoco consiguió transmitir la compleja arquitectura escénica inherente a la novela valleincliniana. Por la profundidad de los efectos, y el manejo de la tramoya moderna, empezaba a producirse el fenómeno de valleinclinizar a Valle-Inclán del que hablábamos al principio. Es decir, de hacer más de lo que don Ramón solicitaba.

Las tres aportaciones más significativas de estos últimos años llevan el sello de la englobalización. Estamos hablando de dos trilogías y una tetralogía: las *Comedias bárbaras*, en 1991, por José Carlos Plaza, *Martes de Carnaval*, en 1993, por Mario Gas, y el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en 1995, por José Luis Gómez. Esta última se montó incompleta, pues el espectáculo no incluyó *El embrujado*. A estas aportaciones hay que añadir el estreno de *El yermo de las almas*, en 1996, por Miguel Narros. Todas proceden del sector público, y tres de ellas (*Comedias*, *Martes* y *El yer-*

mo) fueron estrenadas en el mismo local: el Teatro María Guerrero.

El reto del entonces director del Centro Dramático Nacional, José Carlos Plaza, era hacer las tres *comedias bárbaras*, pues «nunca se habían representado juntas», aun a sabiendas que el lenguaje teatral las diferencia: «*Cara de plata* es aventura exterior, brillo, fuerza y vitalidad. *Aguila de blasón* es aventura interior, es la lucha de un hombre con su decadencia y su consecuencia en los demás. *Romance de lobos* es aventura mágica, metafísica, mística. Locura espiritual, camino de salvación hacia no se sabe qué»²⁴. Para Pedro Moreno, autor de los figurines de esta propuesta, «luces, colores de paisaje, textura de barcas abandonadas, líquenes, algas... son los elementos que me han llevado a iniciar el trabajo»²⁵. Para José Carlos Plaza, también autor del espacio escénico, los decorados respiran, tienen atmósfera. Utiliza todas las posibilidades del escenario convencional, como un telar con la amplitud de la que carece los hombros del María Guerrero. Por eso saca hasta una veintena de espacios diferentes, con distintas posiciones de unos telones que caen a cuchillo. Todo ello, reforzado por una iluminación adecuada, posibilita la multiplicidad de escenarios que solicita el autor. Plaza tiene en cuenta que no hay tiempo para las mutaciones, que el espectador de hoy no tolera el oscuro gratuito. Por eso juega con el cambio a la vista, del que saca toda sus posibilidades. En resumen, una representación rigurosa, de interpretación coral bien ahormada y equilibrada, en la que el largo metraje era tolerado por su gran riqueza expresiva.

Mayor dificultad de recepción tuvo *Martes de carnaval*, con decorados y vestuario expresionistas, pero

con problemas dramaturgicos en unas obras que apenas si contaron con algún tipo de corrección o adaptación. Esto se advertía, sobre todo, en la farragosa *Hija del capitán*, cuya complejidad estructural hacía casi inteligible cuanto sucedía en el escenario. Tampoco la interpretación colaboraba a recibir el esperpento en toda su dimensión, justamente porque el tipo de actores elegido no parecía el más adecuado. Si el esperpento se desarrolla como elemento paródico del teatro de su época, no debemos olvidar que parte de un tipo de interpretación asimismo de vieja escuela. De ahí que actores como Bódalo, Casas o el mismo Rodero eran muy adecuados, por sus matices naturalistas dentro de un contexto nada naturalista. Sin embargo, no parece irle bien a don Ramón formas de interpretación interiorizadas, que desarrolle íntimas emociones. El ejemplo, dentro del mismo espectáculo, de la pequeña pieza *¿Para cuándo son las relaciones diplomáticas?* era evidente. Dos actores de la vieja escuela, Alfonso del Real y Miguel Palenzuela, ofrecían los mejores momentos de la representación.



Foto 3

24. En *Comedias bárbaras*, programa editado por el Centro Dramático Nacional, núm. 5, 1991, pág. 16.

25. *Partir de un concepto*, Pedro Moreno, en programa del C.D.N. cit, pág. 23.

Quizá para contradecir la anterior aseveración, José Luis Gómez, con un grupo de actores jóvenes, ha hecho la última y más interesante propuesta sobre textos de Valle-Inclán. Me refiero al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* que presentó en el Teatro de la Abadía. Añade Gómez a los modos de comportamiento escénico valleinclaniano el de la ritualidad. Para ello se sirve del propio contexto escénico de la Abadía, además de una plástica eminentemente solanesca, con máscaras y figuras que ligan, con una especie de grotesca danza de la muerte, las cuatro piezas presentadas. Consigue con ello gran belleza plástica, dentro de un excelente sentido de la composición. El espacio, debido a José Hernández, es sencillo, con un simple elemento de decoración (poste multiuso), que sirve indistintamente para las cuatro situaciones. Los actores componen los personajes, más que hacerlos, con lo que logran una excelente distancia entre ellos y sus máscaras. Estamos ante una especie de realismo expresionista, que quizá sea el esperpento, y que no creo que puedan conseguir intérpretes profesionales al uso. No hay exageraciones, sino medida. Cambios de ritmo excelentes. Y la magia del ambiente gallego, que se ve en la brujería de *Ligazón*, en el patetismo de *La rosa de papel*, en el mundo de los detalles de *La cabeza del Bautista*, incluso en la ambigüedad de *Sacrilegio*, la pieza de menor interés. Un conjunto muy interesante, que devuelve a la sombra de la iglesia una estética que tiene mucho del antigua y medieval.

7. Reflexión final sobre la teatralidad de don Ramón.

Del anterior itinerario expresivo, llevado a cabo por los directores españoles con la obra de Valle-Inclán durante los últimos cuarenta años, podemos deducir que el teatro español ha terminado por dar una imagen escénica del autor que oscila entre el *realismo* y un *esperpentismo* deformante. Corresponde al primer estilo la mayoría de producciones profesionales, mientras que el segundo, de tono más experimental, ha sido ejercitado preferentemente por conjuntos universitarios y vocacionales. El disponer de grandes escenarios, aceptables presupuestos, y del tradicional estilo naturalista en el actor medio español ha inclinado la imagen valleinclaniana hacia ese señalado *realismo*, al que caben matices de *expresionista*, *costumbrista* o *mágico*. El tono sólo se altera cuando interviene la farsa. En cambio, el teatro joven, ajeno a los sistemas de mercado, acentúa los escenarios esperpénticos con estilizaciones inspiradas, generalmente, en Goya o Gutiérrez Solana.

No son muchas, en suma, las estéticas escénicas de don Ramón, aunque siempre se representen en una rica y variada versatilidad. Sin embargo, las últimas experiencias apuntan a que, cuando de una vez se superen anclados conceptos de integridad y respeto al original, podremos ver el Valle-Inclán libre de ataduras con el que quizá él mismo soñó.

César Oliva

1997

La interpretación en Valle-Inclán

Etelvino Vázquez

La interpretación en Valle-Inclán

Con el título de VALLE-INCLÁN llevo más de diez años representando un pequeño espectáculo unipersonal donde, mediante el teatro, trato de mostrar las tres grandes etapas en que podemos dividir la obra de Don Ramón. Es un pequeño espectáculo donde se mezcla lo pedagógico y lo teatral y que fundamentalmente represento para público joven. Con este pequeño espectáculo los jóvenes no solo conocerán un poco más a Valle, sino también se enfrentarán a otra forma de hacer y de ver teatro.

Don Ramón del Valle-Inclán era un autor gallego, aunque siempre escribió en castellano, que va a desarrollar su carrera literaria prácticamente en los 36 primeros años de este siglo, pues muere en enero de 1936 víctima de un cáncer y sin conocer, evidentemente, la guerra civil.

Valle siempre vivió de escribir lo que le obligó a cultivar todos los géneros literarios: novela, teatro, poesía, cuentos, etc, hasta fue corresponsal de la guerra del 14 para el periódico El Sol.

Todo lo que escribía lo publicaba en los periódicos, lo que le obligaba a escribir muy rápido y a corregir poco. Generalmente escribía en la cama. Viviendo él, publicó unas obras completas lo que le permitió corregir en profundidad toda su producción dejándola tal como la conocemos hoy día. Esto mismo no lo pudo hacer García Lorca que nos ha dejado una obra totalmente inconclusa.

Una de las características fundamentales de Valle es que fue un autor en constante evolución, no como

otros que a lo largo de su carrera en realidad siempre escriben la misma obra. Valle, como Picasso, evolucionó todo el tiempo y, por tanto, fue cambiando de estilos a lo largo de su carrera literaria.

Fruto de esa evolución son, por lo menos, tres grandes etapas o estilos literarios en las que podemos dividir su obra.

La primera etapa es la que podemos denominar “etapa modernista”. El Modernismo era un movimiento literario que encabezaba el poeta nicaraguense Rubén Darío. Cuando a finales del siglo pasado Valle accede al mundo literario el movimiento modernista era el movimiento de los jóvenes, de ruptura con lo anterior y Valle comienza a escribir siguiendo los dictados modernistas. Pero el “Modernismo” era más que un estilo literario, era también una manera de ser y pensar, de vestirse y comportarse.

De esta etapa modernista voy a representar un cuento que se llama “Juan Quinto”. En este cuento nos vamos a encontrar ya con una gran maestría en el uso del lenguaje. También nos vamos a encontrar con un humor muy particular, típicamente gallego –la famosa “retranca” gallega– y típicamente de Valle. Los personajes son muy prototípicos y estilizados. A nivel de la actuación nos vamos a encontrar con unos personajes muy estilizados, que se mueven todo el tiempo, que tienen algo de personajes de comic. Vocalmente estos personajes tratan de reflejar el juego que con tanta maestría Valle ya hace con el castellano. Pero toda la historia es un cuento, una especie de chiste escenificado, una especie de divertimento.

El primer libro que Valle publicó fue un libro de cuentos, "Feminas", y lo publica en Santiago de Compostela, pero de ese libro solo vende 7 ejemplares. Un ejemplar se lo envía a Clarín a Oviedo –que era el crítico más prestigioso– y Clarín le anima a que siga escribiendo.

Este periodo "modernista" podemos situarlo en los 10 primeros años de este siglo.

A partir del año 10 (y ya sabemos que estas divisiones son siempre un tanto falsas) Valle comienza a mirar hacia su Galicia natal y escribe una serie de obras, teatro, novelas, poesía, etc, que sitúa en Galicia, pero tal vez en una Galicia que nunca existió y que el se inventa, como en la actualidad García Márquez reinventa Colombia.

Esa etapa gallega se va a extender hasta el año 20 y de ese periodo vamos a ver un cuento que se titula "Un cabecilla".

Aquí nos vamos a encontrar con un castellano muy contagiado por el gallego, tanto en la sintaxis como en el vocabulario. Nos vamos a encontrar con una historia dramática, que termina de forma muy trágica. No hay humor y los personajes están determinados por el telón de fondo de una de las guerras carlistas. La guerra, lo social, determina su comportamiento. La historia entra en escena.

A nivel de actuación nos vamos a encontrar con una historia mucho más dramática en el sentido de un teatro dramático. Nos vamos a encontrar con unos personajes casi inmóviles, como figuras de un retablo, totalmente determinados por la guerra. Vocalmente su manera de hablar nos recuerda un poco al gallego.

El tercer y último periodo literario de Valle es el que se conoce como etapa "esperpéntica", y que podemos situar entre 1920 y su muerte en 1936.

"Esperpento" es una palabra española que significa deforme, retorcido, feo... Con esta palabra Valle va a titular una serie de obras de teatro que, en vez de llamarlas, comedias, dramas, sainetes, etc, las denomina esperpentos. Todo lo que escribe en ese periodo, ya sea teatro, novelas, poesía, está impregnado de ese tinte esperpéntico. De esa etapa esperpéntica vamos a ver el prólogo y el epílogo de "Los cuernos de Don Friolera", un esperpento (obra de teatro) escrito por Valle en 1924.

Don Friolera es un teniente del ejército casado con Doña Loreta, mujer pechona y fondona, y tienen por vecino a un barbero cojo, Pachequin, amante del cante y de la guitarra. Por una vecina, que se llama Doña Tadea Calderón (burla vallinclanesca del honor calderoniano). Don Friolera se entera que su mujer tiene relaciones con Pachequin y como él es un militar y los militares no pueden tener cuernos no le queda más remedio que aplicar el honor militar matando a su mujer y a su amante. Cuando Don Friolera sorprende a los supuestos amantes dispara su pistola, pero tiene tan mala suerte que a quien mata es a su hija que en ese momento estaba con su madre. El argumento, como salta a la vista, es un tanto folletinesco y poco original, y, además, Valle lo cuenta tres veces en la propia obra de tres maneras diferentes: en el prólogo lo cuentan unos muñecos de guiñol, en la parte central lo representan actores de carne y hueso y en el epílogo lo cuenta un ciego de los que iban por las plazas vendiendo romances y cumpliendo un poco la función de la radio y la televisión.

Aquí vuelve a aparecer el humor, pero en este caso ya no es un humor "blanco", como en la etapa

modernista, sino un humor satírico, una crítica despiadada del estamento militar. Valle, directamente, y en la figura de Don Friolera, se burla de los militares. Valle decía que el problema de España era el problema militar y la historia terminó dándole la razón con el levantamiento de Franco. Así pues lo social y lo histórico son los auténticos protagonistas de esta etapa esperpéntica, junto con lo satírico y mordaz.

A nivel de lenguaje puede parecer que está escrito en verso, pero no, está escrito en prosa rimada (procedimiento continuado años después por el malagueño Miguel Romero Esteo). También va a sorprender la cantidad de palabrotas que se inventa y usa, cosa muy mal vista por los académicos de su época. En esta obra Valle consigue con el castellano lo mismo que Picasso con la pintura en su etapa cubista. Así pues, maestría total de Valle en el uso y expresividad de su prosa.

A nivel de actuación nos vamos a encontrar por un lado con esos muñecos de guiñol, representados tanto en el uso del cuerpo como de la voz del actor, y por otra parte con el tremendismo y truculencia del ciego de los romances. Valle decía que cuando los héroes clásicos iban al Callejón del Gato (calle de Madrid donde había unos espejos cóncavos y convexos) daban lugar a los héroes esperpénticos. En esta obra es Otelo quien va al callejón del Gato y da lugar al poltroso Friolera, y la joven Desdemona a la gorda Loreta. Como Picasso en su última época, Valle también se dedica a escribir obras que ya están escritas. Así pues, furibunda crítica social, pero también juego literario.

De las tres maneras de contar la historia de Don Friolera, Valle decía que la mejor era la de los muñecos de guiñol y que si el teatro de su tiempo tuviese la

fuerza de esos muñecos de guiñol tendríamos el mejor teatro del mundo.

Valle no vió representada casi ninguna de sus obras, pues le decían que no escribía teatro, sino novelas dialogadas, incluso dejó de escribir teatro a partir del año 27, pero han tenido que pasar los años para demostrar que Valle es el mejor autor de teatro en lengua castellana del siglo XX, uno de los mejores dramaturgos europeos del siglo XX, y el comediógrafo más importante de España desde Calderón de la Barca.

Etelvino Vázquez

Abril, 1997

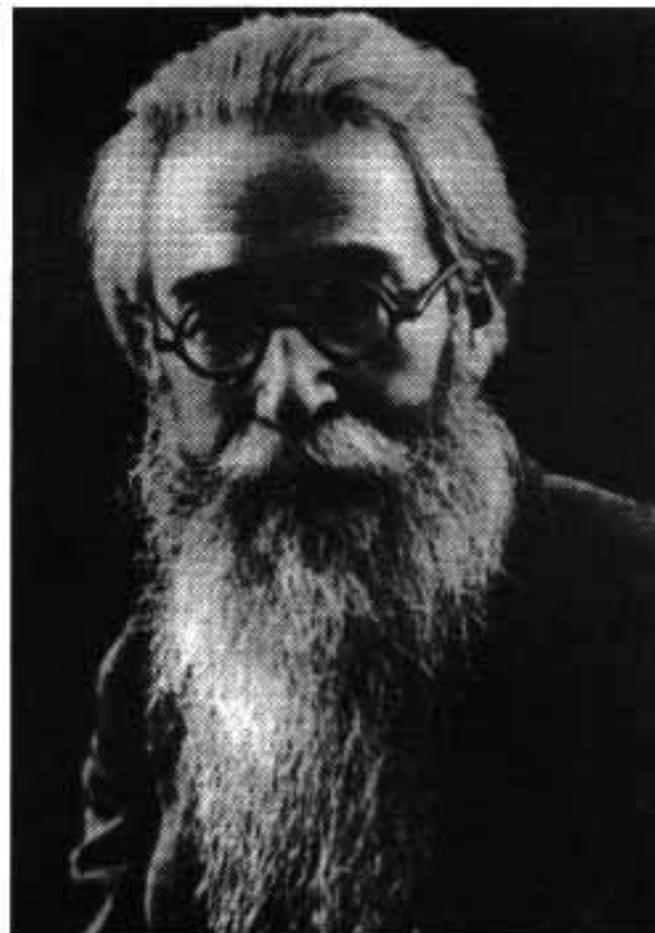


Foto 4 ◀ 25

Fotografías

1. *Farsa y Licencia de la reina castiza* Valle-Inclán. (versión 1971)
Teatro Universitario de Murcia
Director: César Oliva
2. *Los Cuernos de Don Friolera*. Valle-Inclán.
Teatro del Matadero, 1979
Director: César Oliva
3. *Divinas Palabras*. Valle-Inclán.
Compañía Julián Romea, 1983
Director: César Oliva
4. Don Ramón María del Valle-Inclán fotografiado por Alfonso.

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 Kerkhoeven
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 PÚBLICO" 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 Valle Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

E.S.A.D.

1998