

VALLE INCLAN Y LOS LOBOS

UN ENCUENTRO LARGAMENTE DIFERIDO

Tal vez la Historia acabaría, tarde o temprano, haciendo justicia a quienes durante su vida fueron injustamente maltratados, si esta Historia no fuese el resultado del trabajo de unos historiadores que caen a veces en el pecado de la ignorancia o se someten, sin un análisis riguroso, a modas casi siempre parisinas. Valle-Inclán, como todo el mundo sabe, es una de las víctimas más ilustres de la historia del teatro. Pero si bien es comprensible que los poderes públicos y los intelectuales al servicio de éstos hicieran lo imposible por destruir a Valle —tarea que no acaba con la muerte del hombre—, más difícil resulta comprender la actitud de la fracción más inquieta de la profesión frente al gran dramaturgo gallego. Véase, si no, el ejemplo de Vito Pandolfi, autor de la solvencia «Storia universale del teatro dramático», que en su capítulo consagrado a la renovación del teatro español (tomo V de la edición francesa), dedica 191 líneas a García Lorca, 184 a Fernando Arrabal —analizando nada menos que 16 obras de éste— y tan sólo 29, es decir, una sexta parte, a Valle-Inclán, del que cita únicamente cuatro títulos: «Divinas palabras», «Luces de Bohemia», «Las cuernas (sic) de don Friolera» y «La marquesa Rosalinda». Del hombre,

un hombre tan contradictorio como Valle, tan ejemplar para comprender hasta qué punto puede un hombre cambiar, una simple frase: «un gentil hombre impetuoso y generoso»: sobre el escritor, un juicio somero y ambiguo: «con grandes recursos y con un estilo preciosista (Valle) roza los peores escollos de la literatura»; sobre el dramaturgo, sobre su aportación al arte dramático, un juicio —esta vez sumario—, superficial e irritante: «la construcción dramática se articula según una estructura únicamente poética, de epopeya». La injusticia, como se ve, persiste.

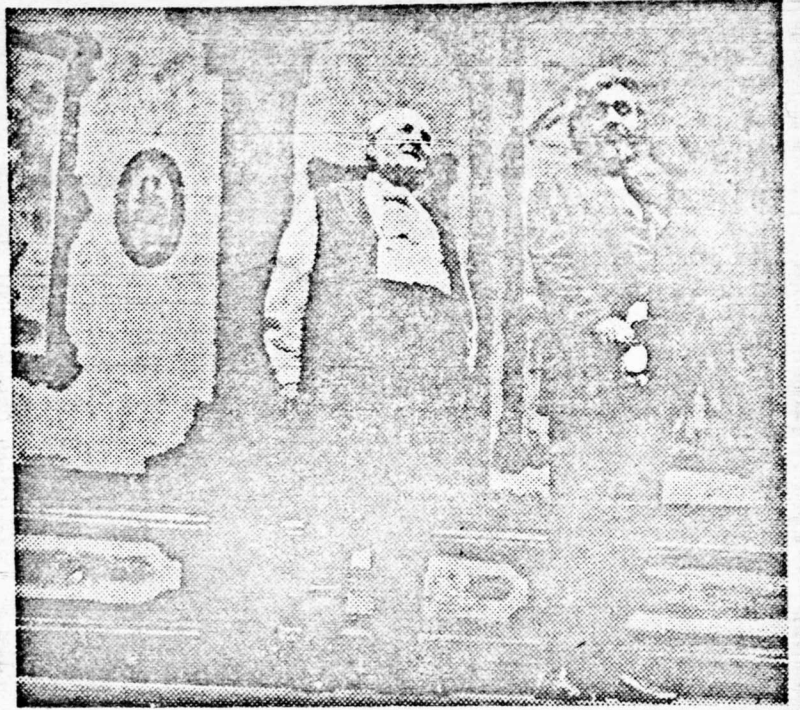
Pero hacer justicia a los difuntos no tendría interés ninguno si sólo significase alzar decorativos monumentos para conmemorar la victoria de toda una sociedad —o de la parte más poderosa de ésta— frente a un individuo tenazmente aislado. Si tiene sentido, en cambio, volver a Valle-Inclán cuando su obra, escrita hace ya cincuenta años, puede ser todavía un elemento renovador de nuestra escena. Este es, en todo caso, el punto de partida adoptado por Juan Antonio Hormigón en su reciente libro «Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo». Hormigón sabe que nuestro teatro no puede permitirse el lujo de ignorar lo más importante que este

mismo teatro ha producido. No quiere perder este patrimonio. Valle es una figura clave en el paso del teatro europeo desde una práctica rutinaria basada en la aceptación del denominado teatro burgués como única forma viable de teatro, desde la concepción aristotélica del arte escénico, a un teatro que no recurre al sentimentalismo del espectador, sino a su capacidad de comprensión y a su curiosidad frente al mundo.

Valdría la pena leer el libro de Hormigón sólo para darse cuenta que la oposición a Valle-Inclán no fue —no es— la lucha contra un hombre, rebelde a veces hasta la provocación manifiesta. Fue, y sigue siendo, la lucha contra una dramaturgia. Afirmar, como se ha hecho repetidamente, que las obras de Valle son irrepresentables es, en definitiva, afirmar que sólo son «teatrales» las obras de Benavente y de sus imitadores o maestros; rechazar a Valle equivale a condenar todo cuanto no sea comedia de salón, alta comedia, conflicto psicológico dialogado. Significa, profundamente, negar la posibilidad de que aparezca un público interesado por algo que no sea el problema sentimental de un ciudadano ejemplar debidamente adrezoado con técnica de primer actor. Pero para darse cuenta de ello era necesario llevar a cabo una lectura no literaria de la obra de Valle-Inclán, dejar de creer que sus textos teatrales son novelas dialogadas susceptibles —en opinión de los menos retrógrados— de ser ilustradas plásticamente, y «rastrear a partir de una poética, la teoría y los signos que configuran una dramaturgia, iluminando el camino de la práctica teatral».

Porque, si bien parece muy lógica la idea de aproximarse a un dramaturgo con una perspectiva de dramaturgo, lo cierto es que en el caso de Valle muy pocos lo habían intentado. Hormigón no ha sido el primero, ciertamente, aunque sí el primero en abordar este trabajo de forma amplia, casi exhaustiva y, por lo demás, extremadamente rigurosa. Y Hormigón, al término de su análisis, confirma su intuición inicial, ratifica las conclusiones a que Ricardo Doménech y Basilio Losada habían llegado también: el parentesco profundo entre Valle-Inclán y Bertold Brecht, las profundas relaciones existentes entre la poética de estos dos dramaturgos que, aunque tal vez se ignorasen mutuamente, compartían una misma visión de las inmensas posibilidades del lenguaje por ellos empleado. Creo que éste es uno de los «descubrimientos» más importantes que nuestros hombres de teatro ha hecho en los últimos años, y que vale la pena reproducir aquí algunos de los párrafos en que Hormigón sintetiza las similitudes —y también

teatro|expres



«Luces de Bohemia» en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo. Escena octava: «Max Estrella» (Carlos Lamos) y el «Ministro de la Gobernación» (Fernando la Riva).

LOS FABRICANTES DE VELAS Y EL TEATRO

Aunque parezca increíble, un gran número de dramaturgos sigue supe-
ditando su trabajo de creación artística a las características técnicas de la fabricación de velas en el siglo XVII. Tal es, por ejemplo, la no por inconsciente menos triste situación de todos aquellos que todavía respetan creyendo que se someten a una ley inmutable del arte dramático — la vieja norma que fijaba en media hora, aproximadamente, la duración de cada uno de los tres actos de una obra, ignorando que dicha regla procedió, simplemente, de una época en la que los escenarios eran iluminados con velas y sobrepasar esta duración significaba quedarse a oscuras por agotamiento de la fuente de luz.

El progresivo convencimiento por parte de núcleos cada vez más importantes de población de que la sociedad posee una elevada capacidad para traducir en reglas estéticas lo que responde a meras necesidades ideológicas o al estado de la tecnología, y de que tales principios subsisten —con valor propio— aun después de que hayan desaparecido las condiciones que las suscitaban, ha sido uno de los factores más importantes para que muchos profesionales del teatro dejasen de afirmar que sólo era «teatral» lo que se ajustaba a un rígido código estético cuyos orígenes se remontan nada menos que a Aristóteles y que, entre otras virtudes, tenía la de calificar de «literaria» la producción de textos tan teatrales como «Luces de Bohemia», tal como nos recuerda Juan Antonio Hormigón en su libro sobre Valle que comentamos en esta misma página. Hormigón es, sin embargo, un caso todavía excepcional entre nuestros hombres de teatro. Otro caso es Xavier Fábregas, que abre su libro «Introducción al lenguaje teatral» (1) constatando que «sovint, els tractats d'estètica ens diuen com ha d'ésser el teatre, quines condicions ha de reunir per mostrar-nos les excel·lències de la seva veritable natura», es decir, que establecen «unes normes d'aplicació universal i eterna per al teatre». Fábregas se opone a este tipo de afirmaciones, no sólo porque sabe cuáles son sus consecuencias para los profesionales y los espectadores (el enquistamiento de los primeros, el desinterés de los segundos), sino porque, como verdadero conocedor de la historia del teatro, sabe perfectamente que no hay una dramaturgia, una única concepción del teatro, sino varias, y que ninguna de ellas puede reivindicar como exclusiva la teatralidad absoluta. Desde estas premisas, Fábregas se propone elucidar cuáles son los elementos esenciales del espectáculo dramático, analizar sus características y descubrir, a través del estudio de sus múltiples funciones y relaciones posibles, la singularidad de las principales concepciones del teatro occidental producidas a lo largo de la historia.

Ambicioso intento y, por tanto, lleno de peligros. En efecto, es fácil caer, en este tipo de discursos, en el mismo dogmatismo que se pretende combatir —aunque los dogmas sean distintos— o en unas generalizaciones abstractas, tal vez agudas, pero en todo caso inútiles. Fábregas es consciente de estos riesgos y, lejos de teorizar, se limita a reflexionar sobre el fenómeno teatral, considerado fundamentalmente como un lenguaje, a partir de tres elementos básicos: la intención previa (acertadamente, Fábregas considera que la existencia de esta intencionalidad no supone necesariamente la de un texto), el espectáculo y el público. El autor dedica la primera parte del libro a establecer las características y funciones —siempre con una perspectiva histórica— de estos elementos; en la segunda, aborda los principales problemas con que se enfrenta su investigación (omitendo, desgraciadamente, la del último elemento, el público) y analiza diversas formas de manifestaciones para-teatrales —el circo, el happening— a fin de fijar, en la medida de lo posible, los límites de lo teatral. El libro se cierra con una propuesta de clasificación de los diversos géneros dramáticos en función de su situación en un eje que va desde lo fundamentalmente céntrico a lo estrictamente narrativo. A pesar de su indudable interés, es éste el punto más discutible y delicado del libro de Fábregas porque, al situar en un mismo nivel —abstracto— formas dramáticas que corresponden a concepciones opuestas, reduce el carácter antagónico de éstas a una simple complementariedad que la misma virulencia con que se enfrentan quienes las defienden, niega en la práctica.

Sin embargo, escrito de forma extremadamente asequible y con numerosos ejemplos que ilustran el razonamiento —algunos de los cuales, como el de la fiestas de moros y cristianos de Alcoi, son verdaderamente inesperados—, «Introducción al lenguaje teatral» ofrecerá una visión amplia y coherente sobre los problemas fundamentales con que se enfrenta un lenguaje que, a pesar de nuestra experiencia de espectadores, sigue intentando ser fuente de placer y de conocimiento.

(1) Edicions 62. Col. «Llibres a l'abast». Barcelona, 1973.

J. M.

B. B. Y VALLE-INCLAN

Valle niega —como Brecht y Meyerhold— 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. Su valor reside en el lugar que en la crónica ocupan y su relación crítica y dinámica con los que le preceden y siguen. La marcha de los hechos no es resultado de una progresión psicológica continua y cerrada, sino de una progresión a saltos. La progresión psicologizante es típica de toda dramaturgia cerrada. Una dramaturgia disociada (abierta) huye del psicologismo y establece esta progresión dialéctico-histórica de confrontaciones y saltos.

La deformación esclarecedora de los personajes valleinclanescos está íntimamente emparentada a las máscaras sociales de Meyerhold y hasta el contraste violento de lo cómico desgarrado, con lo patético, típico de una dramaturgia materialista.

En el teatro clásico, el espectador lee el espectáculo a través del héroe, con el que se identifica. Acepta la moral de la historia que él mismo deduce.

En la dramaturgia disociada y abierta, el espectador asiste de forma lúcida y desalineada al desarrollo de los hechos y sólo él puede deducir la moraleja final.

Brecht planteó esta situación de lucidez del espectador hacia el espectáculo como un mecanismo para posibilitar el conocimiento, la comprensión profunda de la fábula por parte de quien la contempla.

En Valle, la deformación esclarecedora de lo grotesco actúa como mecanismo lingüístico distanciador. Este procedimiento antinaturalista, unido a la falta de héroe cuya conciencia monopolice el espectáculo, impide la ensoñación ilusionista y el hipnotismo. El espectador es situado por el dramaturgo en su lugar específico, conociendo unos modos de comportamiento social, observando las causas que los determinan, escudriñando la realidad.

No hay, sin embargo (a diferencia de Brecht), ninguna llamada a la acción, al deseo de transformar. Valle se queda en el terreno de la crítica mordaz y despiadada. No se deduce una ética general de las transformaciones sociales. Pero la actitud de Valle es movilizante porque dar a conocer es un acto que prevé a la acción, y Valle lo consigue y, en consecuencia, pone en marcha.

De «Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo».

las diferencias— entre Brecht y Valle-Inclán.

El libro de Hormigón ofrece otros puntos de interés, sobre todo por lo que respecta al método de análisis. Hormigón sabe que es imposible comprender la obra de un dramaturgo sin tener en cuenta la situación del teatro en el momento en que fue creada, y que, a su vez, esta situación sólo adquiere un verdadero sentido si se examinan las realidades globales en que se inscribe. «Ramón del Valle-Inclán...» es, por tanto, un libro de historia teatral y un libro

de historia política. En ocasiones, estas cuestiones absorben en exceso a Hormigón, llevado tal vez por un rigor siempre deseable, pero mucho más aún en este contexto nuestro que sigue considerando como sinónimos el realismo y el naturalismo, por no citar más que un ejemplo de confusiónismo.

(1) Alberto Corazón, editor. «Comunicación», serie B. Madrid, 1972.

Jaume MELENDRES

UN DOCUMENTO HISTORICO

J. A. Hormigón incluye en su libro, entre otros materiales de gran interés, un decreto publicado en junio de 1927 ordenando la recogida de «un folleto que pretende ser novela» y que no es otra cosa que la obra de Valle-Inclán, «La hija del capitán». Lo reproducimos porque este documento ilustra, perfectamente, la situación de que fue víctima el autor gallego y al mismo tiempo hasta qué niveles pueden caer los poderes públicos cuando pretenden justificar estéticamente medidas cuyo carácter es esencial y exclusivamente político.

«La Dirección general de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado «La hija del capitán», cuya publicación califica su autor de esperpento, no habiendo en aquél ningún renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de las más absurdas de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho o intolerable, y sí exclusivamente en el impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres.»

Tel 720000 valle

Tel 720000 fabricantes