

CONCLUSIONES

El teatro contemporáneo nace de un combate sin cuartel contra el teatro inmediatamente anterior a él. De ahí la evidente actitud de desafío frente al naturalismo, la voluntad de romper los estrechos marcos impuestos por el escenario mimético, la urgencia de trazar las fronteras que de él lo separan y marcar las diferencias. Así, desde sus orígenes literarios y dramáticos, hay en Valle-Inclán este mismo propósito de ruptura, denunciado con estridencias involuntariamente esperpénticas por algunos de sus primeros comentaristas:

Repitamos que tal arte nada tiene de español en cuanto a los efectos pretendidos de aterrorizar sin más y baldíamente, de acongojar al lector con todo lo horripilante y nauseabundo de hombres perversos, de corazones malos, aviesos, crueles y lascivos, porque sí, contra la ley general de la humana naturaleza (...) (J. Cejador y Frauca, 1973: 3).

En efecto, Valle-Inclán es uno de los muchos artistas españoles cuya obra niega la supuesta naturaleza realista del arte hispánico, destacada con asombrosa seguridad tanto por Julio Cejador y Frauca, como por Azorín, quienes hablan del «tradicional realismo español» para, precisamente, tachar a Valle de afrancesado y decadente (J. Cejador y Frauca, 1973: 2-13), negada enfáticamente, sin embargo, por Pedro Salinas para quien, por el contrario, la literatura española «lleva sus siglos padeciendo bajo el peso de una inexorable calificación caracterizadora de realista» (P. Salinas, 1970a: 89).

En una de las numerosas declaraciones de Valle-Inclán, que cita en su obra Francisco Madrid, el dramaturgo se pronuncia contra el arte mimético a ultranza, que con tantos argumentos de autoridad se practicaba a principios del siglo:

Los franceses están todavía en Zola. ¿Cómo quiere usted que eso interese? Flaubert describía un mercado con toda minuciosidad, con todo detalle. Cuando se sabe lo que es un mercado, ¿para qué?» (F. Madrid, 1943: 298).

Efectivamente don Ramón va cada vez más allá de todo aquello que ya se sabe qué es. Y todo en su obra parece indicar que, como décadas antes lo declarara Oscar Wilde, para él «la verdadera escuela de arte no es la Vida sino el Arte» (O. Wilde, 1961: 978).

También fue palpable que no le interesaban ni le servían las estructuras dramáticas que había heredado, los

géneros y sus fronteras, delimitadas por su misma nomenclatura. Quizás por eso,

con excepción de la primera de sus obras dramáticas –*CENIZAS* (1899)- a la que denominó ‘drama en tres actos’, al resto de sus textos dramáticos les da denominaciones genéricas que rompen con la titulación común o normal, sin duda como signo visible de la ruptura de su teatro -y en la base de él de su concepción de lo teatral- con el teatro al uso (F. Ruiz Ramón, 1989: 134).

Desde su primera incursión en la dramaturgia, Valle-Inclán inventa para sus obras extrañas denominaciones genéricas, tales como **episodios de la vida íntima, comedia bárbara, coloquios románticos, tragedia pastoril, tragicomedia de aldea, escenas rimadas de una manera extravagante, farsa sentimental y grotesca**. A esta lista se añadirán en la década de los 20 no sólo el **esperpento**, sino otra serie de géneros inéditos como **auto para siluetas, melodrama para marionetas, tablado de marionetas para la educación de príncipes**. Con estas nominaciones genéricas Valle traspasa esa frontera que separaba tajantemente lo culto de lo popular, lo canónico y lo marginal, y se aparta de cualquier clasificación establecida, vigente en las carteleras o en el mundo literario oficial. Se trata de nombres insólitos para designar hechos inusuales. De todas estas denominaciones, la de mayor porvenir y la que contiene un más amplio rango de aspectos innovadores es el

esperpento, nombre que nunca antes había sido empleado para designar un texto dramático.

Tanto su enfático rechazo al realismo, como su propósito de aniquilar los viejos géneros, son patentes «signos de la diferencia». Bastaría con un somero recorrido por esa copiosa bibliografía que afirma, incluso demuestra, que ni *LUCES DE BOHEMIA* ni los demás esperpentos (para no hablar del resto del trabajo teatral de Valle-Inclán) son textos dramáticos. Para comprender hasta qué punto en ellos Valle-Inclán subvierte el orden escénico establecido, trastoca el lenguaje, las estructuras, las técnicas y recursos, los temas y los hábitos escénicos de la España no sólo de su época, sino también los de casi medio siglo después.

En efecto, vista con la óptica de un teatro realista, mimético e ilusionista, la dramaturgia valleinclanesca sencillamente no existe. Si ya con las primeras *COMEDIAS BARBARAS* (1907) había serios conflictos, al llegar a los esperpentos y a su estética deformante, a esta especie de «descoyuntamiento de la realidad»¹⁸, los postulados del viejo realismo y el viejo escenario de la verosimilitud o bien quedan en escombros, o bien salen

¹⁸ Ricardo Doménech expone la idea de que el esperpento «descoyunta» la realidad en su artículo «Para una visión actual del teatro de los esperpentos», publicado originalmente en *CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS*, LXVII, N.º 199-200, julio-agosto 1966, citado en Juan Antonio Hormigón, *RAMON DEL VALLE-INCLAN; LA POLITICA, LA CULTURA, EL REALISMO Y EL PUEBLO*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p. 347.

airosos negando el teatro esperpéntico. Esa fue la opción de muchos críticos y comentaristas, pero no la de unos pocos que sí comprendieron hacia qué dirección se estaba encaminando el teatro del siglo XX. Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967), el más lúcido y cosmopolita director de teatro de la España anterior al franquismo, se refiere a Valle en estos términos:

(...) mi gran amigo y maestro, a quien hubiera correspondido, en otro ambiente y circunstancias que las de su injusta vida literaria, el papel de regenerador de nuestro teatro, que entendía por modo muy superior a los reformadores europeos de su tiempo y con anticipación clarividente (...) (C. de Rivas Cherif, 1991: 41).

Nadie más autorizado que Rivas Cherif para hablar de una dramaturgia que él mismo se encargó de poner en escena en varias ocasiones. Y aunque hoy todavía se expresen dudas sobre la teatralidad del teatro de Vallé-Inclán, desde mediados de la década de los sesenta los estudios valleinclanianos trabajan en otras direcciones, entre ellas en el enlace de Valle-Inclán con las vanguardias teatrales del siglo XX, desde el simbolismo de Maeterlinck, pasando por Alfred Jarry, Meyerhold, el expresionismo alemán, el teatro irlandés (W.B. Yeats y J. M. Synge), Lorca, Artaud, Gordon Craig y Bertolt Brecht, por supuesto, hasta el teatro del absurdo, Ionesco, Beckett, Dürrenmatt y Arrabal.

Esa afinidad entre la labor teatral de Valle-Inclán y las diversas vanguardias del teatro europeo se eviden-

cia en el momento mismo en que se descubre en él al dramaturgo. Uno de los primeros en verlo así fue Rivas Cherif y así lo señaló. Luego, en esa especie de resurrección del Valle dramaturgo que se dió en la década de los 60, es palpable la simultaneidad de los descubrimientos: Valle dramaturgo y Valle vanguardista. Desde entonces se vienen produciendo estudios que relacionan su teatro con todos aquellos que, marcando siempre la diferencia, han trazado nuevos rumbos al teatro: recuperar la fuerza expresiva de ciertos períodos del pasado teatral, como aquel que dio vida a la tragedia griega o al drama isabelino; despertar al público, hundido en el marasmo por efecto de un realismo hipnótico que se limitaba a la representación de lo previsible, de lo que ya se sabe qué es; rescatar la capacidad de juego, la libertad irreverente de la farsa o el tablado de títeres: volver a un teatro teatral, como lo es el de Oriente; reincorporar al escenario los recursos que desde el renacimiento fueron arrinconados en los llamados géneros menores y en los espectáculos para el vulgo, como el circo y el cabaret; buscar «aquel sentido malicioso y popular» que tanto valora Don Estrafalario en el retablo de títeres del Ciego Fidel.

Si a la luz del realismo y el teatro vigente en la España de Valle, una gran cantidad de su material dramático se consideró impracticable en escena, fue por causa de la nítida y bien custodiada frontera entre lo representable y lo irrepresentable que había establecido el neoclasicismo y que aún se guardaba con estrictas medidas de seguridad. Y sucedió que Don Ramón cru-

zó intempestiva y violentamente esa frontera. Ya en 1907, en las dos primeras *COMEDIAS BARBARAS*, y luego en 1920 en *DIVINAS PALABRAS* hay escenas de sexo, desnudez, actos de brutalidad, personajes monstruosos, presencias diabólicas y burlas de lo sagrado, sin antecedentes en el teatro español, y con muy pocos en escenarios de otras latitudes.

Pero la transgresión no se quedó en los ejemplos citados, que son extremos y podrían considerarse circunstanciales, sino que afectó aspectos vitales, de fondo, más delicados, más difíciles, por tanto, de conjurar: una inusual concepción del espacio escénico, unas acotaciones que parecían exigir lo imposible, un estilo de actuación para el que no existían actores, un extraño uso del castellano, una composición que parecía inconsistente, unos desenlaces anticlimáticos, peculiaridades que llegaron a la plenitud en los esperpentos, y que marginaron el drama valleincliniano de los teatros, o de lo que se admitía por teatral.

El problema es que Valle-Inclán crea, pero también exige, una nueva idea del teatro. La aceptación y comprensión de su dramaturgia no ha sido posible sino en virtud de la ampliación de los límites de lo teatral y la multiplicación de sus posibilidades. Como autor, Valle fue mucho más allá, evidentemente, de todo límite. Pero fue y sigue siendo necesario que quienes se acercan a su obra tengan esa misma experiencia, porque hoy, tanto como en 1920, ni las *COMEDIAS BARBARAS*, ni sus farsas *para educación de príncipes*, *autos para siluetas*, *melodramas para marionetas*, ni *DIVINAS PA-*

LABRAS, ni los esperpentos caben en el cubo escénico ilusionista, ni tienen sentido en boca del actor «natural», ni en manos del director que esquiva riesgos y sólo transita caminos seguros.

Han sido directores de teatro, y críticos que han tenido en cuenta las experiencias y perspectivas teatrales, los que han protagonizado e impulsado la revolución en los estudios valleinclanianos. Ha sido desde los escenarios desde donde se ha podido mostrar la naturaleza teatral de las piezas de Don Ramón. Es por eso que la vieja discusión sobre si los dramas de Valle-Inclán son textos para el teatro o novelas dialogadas va quedando atrás, al ser reemplazada, hoy día, por polémicas centradas en problemas escénicos. Ejemplo de ello sería el análisis de la posibilidad del patetismo o del distanciamiento en los esperpentos y, en consecuencia, la legitimidad de establecer relaciones entre el esperpento valleinclanés y el teatro épico brechtiano. Puesto que se trata de asuntos concernientes a la práctica y descifrables sólo en ella, los nuevos debates han permitido que se oigan, también, las voces de gentes de teatro, como Buero Vallejo y Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Adolfo Marsillach o Ingmar Bergman.

Aunque por fin se han ido descubriendo, estudiando y sistematizando las analogías, los vínculos y confluencias del teatro de Valle-Inclán con las vanguardias europeas, el tema está a duras penas esbozado y adolece aún de inconsistencias y debilidades, propias de un campo nuevo de investigación. Hay evidentes coincidencias entre Valle y Brecht, por ejemplo: pero los elemen-

tos propios del teatro épico o del efecto de distanciamiento hallados en el esperpento han sido forzados hasta el extremo de deducir de ellos intenciones revolucionarias, de corte marxista, en Valle-Inclán.

No es este el único caso en el que se ha confundido el uso de un lenguaje, un recurso teatral de por sí neutro y, generalmente, tan antiguo como el teatro mismo, con los fines para los cuales un dramaturgo específico pudo haberlo empleado. Puede suceder lo mismo con las relaciones establecidas entre el trabajo del gallego y el de Gordon Craig, los expresionistas alemanes, Artaud o el teatro del absurdo.

En efecto, y como se intentó corroborar en el presente análisis, aunque en la dramaturgia de Valle-Inclán se evidencien numerosas coincidencias con diversos movimientos de vanguardia, este es un hecho que requiere un manejo cauteloso, una conciencia de que cuantas afinidades se señalen constituyen aspectos parciales, a veces formales, aislados, y que muchas de esas coincidencias provienen, más de una intención común, que de influencias o contactos -por lo demás indemostrables- entre Valle y el resto de Europa. Y si en el esperpento hay efectos de distanciamiento, elementos del teatro del absurdo, intenciones análogas a las que impulsaron las tesis de Gordon Craig o Artaud, reminiscencias de la *Commedia dell'Arte*, el circo, el cabaret y el mundo carnavalesco, lo que no es posible es afiliar a Valle-Inclán a un movimiento o escuela teatral de las muchas en las que se ha intentado clasificar a todo artista de vanguardia. El esperpento es -recogiendo las palabras

de Ruiz Ramón- «la invención de un teatro»; es, en sí mismo, uno de los caminos abiertos por ese impulso renovador que anima al teatro de las primeras décadas del siglo XX, y del que resulta deudor todo el trabajo escénico en este final del milenio.

Quizás la causa de las muchas coincidencias que se han venido señalando, sea el hecho de que toda la vanguardia haya saltado por encima de dos siglos de prácticas escénicas, ya anquilosadas, para beber en las mismas fuentes de lo teatral, en un teatro ancestral, primitivo, tosco y popular; en Shakespeare, en la *Commedia dell'Arte*, en Cervantes y, en últimas, en «los muñecos del compadre Fidel».