

VALLE-INCLÁN ENTRE GALICIA Y BRECHT

Por **BASILIO LOSADA**

Pasados ya unos meses desde las celebraciones del centenario de Valle-Inclán, parece llegado el momento de establecer un balance aproximado de resultados. La conmemoración en sí ha resultado relativamente escasa, el teatro de Valle-Inclán sigue siendo — en lo que tiene de más valioso y renovador — teatro para leer. Abundaron, no obstante, los estudios que, desde los ángulos más diversos, han contribuido a darnos una visión distinta de la obra valleinclanesca. Se han analizado los aspectos aún vivos y operantes en esta obra, capaces de potenciar el interés del público lector y posibilitar en un futuro próximo la puesta en escena de lo más representativo de su creación dramática. Limitándonos a este terreno, y pasadas ya las celebraciones del centenario, la posible eficacia de la obra valleinclanesca sigue ejerciéndose más sobre el círculo

limitado de lectores de teatro que sobre el, posiblemente más amplio, de los espectadores. Esto de por sí ya constituye una anormalidad ampliamente comentada y que parece difícil superar, aunque por lo menos, como fruto inmediato, se ha logrado llevar a todos el convencimiento de que la obra dramática de Valle-Inclán no es sólo teatro representable, sino fundamentalmente teatro para representar. Si comparamos los criterios de valoración de esta obra teatral, tan abundante y a veces desconcertante, con los vigentes hasta hace aún muy poco, hay que convenir que es mucho lo avanzado. Hoy parece haberse llegado ya al convencimiento general de que Valle-Inclán es el más considerable autor dramático en castellano del pasado medio siglo. Tampoco es raro ver cómo la crítica lo considera la figura más importante de su generación.

Para muchos de sus contemporáneos — es significativo el caso de Madariaga — el teatro de Valle-Inclán pertenecía a ese género híbrido e impreciso del «teatro para leer». La importancia puramente literaria que el autor concedió a las acotaciones, concebidas con un propósito realmente poco instrumental, nos ilustran sobre una posible coincidencia de base entre la opinión del autor y la de la crítica. Es posible, pues, que el teatro de Valle-Inclán resulte teatro represen-

table incluso contra la voluntad del autor. Es posible también que éste advirtiera que la imposibilidad de llevar a escena la mayor parte de sus obras era circunstancial, y derivaba de unas limitaciones muy concretas de público y técnicas de montaje, y que este convencimiento, nunca expresado, sostuviera su firme vocación de hombre de teatro. Ciertamente, el resultado de las primeras representaciones de su obra fue muy poco halagador. Cernuda nos habla de una segunda representación de *Divinas Palabras*, en el Español, de Madrid, ante una veintena escasa de espectadores. Los montajes realizados con motivo del centenario han logrado una audiencia más considerable, llegando en algún caso a auténticos éxitos de público. ¿Supone esto un cambio de gustos en el espectador? ¿Ha llegado realmente el momento en que el teatro de Valle-Inclán se incorpore a los repertorios de las compañías con toda normalidad? Doblemente sorprendente resulta el hecho de que tras este éxito de público no haya existido la continuidad que era de esperar en el montaje y presentación de unas obras que hoy ya sabemos que interesan, que son rentables. Valor éste que en el planteamiento sociológico de nuestra vida teatral resulta definidor.

A este éxito de público, para muchos inesp-

rado, contribuyó de manera decisiva una labor crítica sostenida y extraordinariamente eficaz, orientada desde hace cinco años hacia las minorías realmente interesadas en la vida escénica y en la existencia misma del teatro. Es frecuente que la crítica revalorice la obra de un clásico y nos la devuelva convertida en materia de análisis erudito; lo que ya no es tan frecuente es que la crítica posibilite una verdadera resurrección de un autor, descubriendo su infinita posibilidad de proyección sobre la totalidad de la vida cultural del país.

La cosecha bibliográfica de este centenario ha sido inusitada por lo abundante y eficaz, y mucha de ella ha sido elaborada con un matiz polémico que muestra claramente hasta qué punto esta obra interesa y está realmente viva. Esta abundante bibliografía en torno de la obra dramática de Valle-Inclán puede proporcionarnos pistas interesantes para comprender las razones del desapego del público y de las compañías de una época en que todavía el teatro formaba parte de los hábitos sociales y constituía un elemento de cultura popular aún relativamente operante. El número extraordinario que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó al centenario es en este sentido una aportación de valor muy considerable. La obra de Valle-Inclán, no sólo su obra dramá-

tica, es estudiada por un grupo de ensayistas desde ángulos divergentes y a veces contradictorios que no tienen en común más que una devoción manifiesta al autor y a su obra. Dos ensayos resultan especialmente sugestivos: el de Pedro Díaz Ortiz, sobre *Valle-Inclán y el Teatro contemporáneo*, y el de Ricardo Doménech, *Para una visión actual del teatro de los esperpentos*. Ambos coinciden en situar a Valle-Inclán en una línea de modernidad y muchas veces de genial anticipación frente a las obras más representativas del momento actual. Ambos también, como toda la bibliografía más reciente, ignoran algo que resulta imprescindible para una valoración adecuada de esta obra: su vinculación a las formas espontáneas de creación artística popular en Galicia.

Díaz-Plaja, en su espléndido estudio *Las estéticas de Valle-Inclán*, ha sido el primero en estudiar, sobre bibliografía gallega, las razones de la opción lingüística del escritor galaico. El desprestigio social de la lengua gallega en una época en que se ignoraba incluso su cultivo literario en la Edad Media, fue una de las razones fundamentales. Los escritores que creaban su obra en gallego lo hacían con el convencimiento absoluto de estar trabajando una lengua rural para hacer de ella un instrumento de cultura,

pero, como ha observado Carballo Calero, sin contar con una tradición ni unos clásicos en que apoyarse. La obra de Valle-Inclán necesitaba una lengua forjada y dúctil, capaz del mayor alambicamiento esteticista y de las máximas posibilidades de intensificación expresiva. No le podía servir el gallego rural del XIX para las exquisiteces modernistas, y por lo que a la distorsión escatológica se refiere, ello supondría hundirse en el chascarrillo aldeano, a un ínfimo nivel de creación estética. La recuperación del gallego como lengua literaria, superado el esfuerzo de los llamados «Precursores» del siglo XIX, es tarea de la generación «Nos», que labora la lengua en todos los niveles de creación en los años de entreguerras, cuando ya Valle-Inclán se hallaba plenamente absorbido por su obra castellana. Y sin embargo, Valle-Inclán conocía el gallego perfectamente, y en su escasa producción en esta lengua muestra idéntica capacidad expresiva que en castellano. Lo que le faltó fue sencillamente vocación de sacrificio para someterse a la tarea de rehabilitación de una lengua popular, sabiendo que, de usar el gallego en su obra, iba ésta a quedar ignorada del pueblo, que no sabía leer en su lengua y que no leía en ninguna, y sería desdeñada por una burguesía que utilizaba el castellano como factor de discriminación so-

cial. Lo que hizo genialmente Valle-Inclán fue trasladar las posibilidades expresivas del gallego popular y verterlas en un castellano personalísimo, que halla precisamente en estos dialectalismos mucho de su gracia singular. Es sorprendente, por ejemplo, descubrir en las versiones portuguesas de la obra valleinclanesca un hábito de recuperación lingüística, una recobrada espontaneidad que borra toda dureza de traducción y restaura la obra en sus valores populares más auténticos. Y ello ocurre incluso en las *Sonatas*.

La búsqueda de esta raíz gallega en la obra de Valle-Inclán ha centrado el esfuerzo de varios ensayistas en este año del centenario. Aparte de los capítulos dedicados al tema por Díaz-Plaja, en su *Las estéticas de Valle-Inclán*, podemos contar dos contribuciones importantes: *La anunciación de Valle-Inclán*, de Valentín Paz-Andrade, y *El arte dramático de Valle-Inclán*, del profesor González López, publicado por Las Américas Publishing Company en 1967. González López realiza una rigurosa ordenación de datos, en hábil exposición didáctica, pero el mérito fundamental de la obra consiste en subrayar adecuadamente el papel que el elemento galaico ha tenido en la conformación del mundo teatral valleinclanesco, incluso en aquellas obras que,

como los esperpentos, parecen más alejadas de lo tópicamente galaico. Realmente, en la obra de Valle-Inclán hay una serie muy limitada de temas que se desarrollan gradualmente, se enriquecen y transforman, permaneciendo, sin embargo, sustancialmente idénticos, pese a todas las deformaciones y cambios de perspectiva. La fusión de sensualidad y religión sentida como una fuerte carga panteísta en maridaje constante con la muerte, presencia y eco permanente en toda la actitud de los personajes, arranca del mundo espontáneamente expresionista del arte gallego popular. El método valleinclanesco, la deformación intensificadora, vive aún en la tradición literaria de Galicia, e incluso el sistema, tan grato a todos los expresionistas, de cortar la acción en una serie de estampas paralelas o complementarias, que se oponen completándose, que repiten un idéntico tema observado desde ángulos diversos y en diverso clima. El procedimiento seguido en esta deformación consciente y constante de la realidad es el mismo de la literatura oral popular gallega. La explicación del espejo cóncavo ha hecho fortuna y se ha incorporado al anecdotario que hace de Valle-Inclán una figura de esperpento. Pero no es suficiente. Sender nos ha dado la clave — por un camino inesperado —, al hablarnos de la incapacidad del español para

la tragedia. Realmente la tragedia es intensificación, pero no intensificación deformadora, sino esencializadora. Con la tragedia los caracteres alcanzan una pureza irreal, desnudándose de todo lo que individualiza al personaje para dejarlo convertido en un mito, en un esquema de actuación universalmente aplicable. Calderón estuvo a un paso de forjar una tradición trágica española, pero se apoyaba en una tradición excesivamente limitada — nacional, no universal — y su concepción del drama como espectáculo se enfrentaba con la desnudez esencial que la tragedia requiere. Valle-Inclán, con temas trágicos, con personajes pensados para la tragedia, no llega a realizarla, porque no acierta a situar a sus muñecos en la lejanía que la tragedia exige; su «alejamiento» lo es por aplicación de una perspectiva deformadora, no por una simplificación pasional. Valle-Inclán concede demasiado valor a lo anecdótico, y los personajes, imaginados originalmente para una contemplación lejana y esencializadora, cobran límites, se concretan, se individualizan, se sitúan en un ámbito temporal. La realidad inmediata pesa sobre ellos impidiendo el despliegue deshumanizador que el teatro francés alcanza mediante un análisis intelectual y psicológico en profundidad. Valle-Inclán llevaba demasiado presente y viva su ga-

lería de tipos, arrancados del anecdotario popular galaico, observados más que analizados — los mendigos taimados y soberbios, los hidalgos despóticos, los clérigos goliardescos, los campesinos humillados — conocidos directamente y expresados mediante fórmulas cuyo arranque expresionista no puede sorprender a quien conozca las fórmulas — populares y cultas — de la tradición galaica desde el Cancionero de Escarño hasta el teatro de Castelao.

Con referencia a Castelao, escritor cuya obra, profundamente arraigada en lo popular galaico permanece absolutamente desconocida fuera de Galicia, es interesante ponerlo en relación con Valle-Inclán, de quien fue amigo, con quien colaboró alguna vez como dibujante y escenógrafo. Castelao ha escrito una sola obra teatral, *Os vellos non deben de namorarse*, no traducida aún al castellano, que constituye la creación más original y característica del teatro gallego. Se trata de un drama en tres lances, concebidos como acciones dramáticas paralelas e independientes, aunque con una íntima vinculación temática, siguiendo una fórmula grata a la literatura gallega desde la «forma inmóvil» de los cancioneros medievales y que consiste en plantear un tema, abandonarlo y volver sobre él — con un ritmo predominantemente intelectual — desde

otra perspectiva, aunque con idéntico planteamiento. En *Os vellos non deben de namorarse*, tres viejos se enamoran de tres mozas, se trata, según el autor, «de una artimaña escenográfica donde juegan el amor y la muerte de tres viejos imprudentes: el boticario Don Saturio, que no soportó el engaño de Lela y se mata con solimán de su propia botica; el hidalgo Don Ramón, que por un beso de Micaela muere tumbado en el estiércol, y el mayorazgo señor Fuco, que por casarse con Pimpinela muere de felicidad». Los personajes están concebidos plásticamente con relación a una eficacia puramente escénica, con una deformación muy próxima al esperpento y con la abundancia de recursos escatológicos, de alejamiento e intensificación anecdótica, característicos del expresionismo popular. Castelao era pintor, y su obra teatral es obra de pintor más que de literato — a pesar de ser un excepcional escritor —, y él mismo nos lo dice en unas *indicaciones*, que siguen al texto de la obra. Es significativo el uso de cortinas para dilatar o reducir el escenario según el ambiente de la acción, Mostremos un ejemplo de esta concepción plástica, pictórica más que literaria: «...la escena verde — de las diez mujeres —, que aparece una vez en cada lance, debe ser muy ancha, y la escena final del segundo lance — la de los espan-

tajos — debe ser muy alta. El cuadro de la escena última — la del telón con figuras pintadas — ocupará toda la luz del escenario hasta desaparecer de hecho el marco negro con que limitamos las demás escenas de la obra.» «Las diez mujeres que aparecen en la escena de fondo verde — una vez en cada lance — son siempre las mismas y las tres veces vestidas igual, pero con diferente expresión de las caretas, según el lance: alegres en el primero, de risa y carcajadas en el segundo, de asombro y horror en el tercero.» El uso de la máscara, al que tan próximo está el teatro de Valle-Inclán, nos lleva una vez más a un clima expresionista. La máscara deshumaniza al personaje, lo intensifica y lo enmarca, le da la significación rígida y sin matices que ama al pueblo. La máscara es un recurso inmediato y necesario de todas las formas dramáticas populares, y de ella se aprovechó el expresionismo alemán. «El primer símbolo del teatro es la máscara», dijo Iwan Goll, «la máscara es única, rígida, convincente e inalterable, inevitable, es como el destino. Cada hombre lleva su máscara, es decir, lo que los antiguos llamaban culpa.» Del mismo modo Castelao aprovechó el coro, revitalizándolo. Y es importante también el papel que el coro tiene en las fórmulas instintivas teatrales gallegas; recor-

demos, por ejemplo, el «pianto», el llanto por el difunto, fórmula teatral simplicísima y de genial intensidad que utilizan tanto Castelaio como Valle-Inclán una y otra vez.

Todos estos elementos de la creación artística popular galaica — alguna vez habrá que estudiarlos a fondo y analizar su supervivencia en los modos habituales de expresión en las formas funerarias, en las ceremonias de cortesía, en la salmodia mendicante, que imponen por una tradición de siglos un «comportamiento escénico» —, como son el coro, la máscara y las fórmulas de deformación de la realidad, no mediante la deshumanización del personaje reduciéndolo a un esquema de actuación, sino mediante una sobrecarga anecdótica, para la que se utilizan las posibilidades plásticas de un lenguaje que, como alguien dijo «está siempre más cerca de la psicología que de la gramática», tiene mucho de común con las fórmulas del expresionismo alemán. Son las mismas en definitiva.

Valle-Inclán, pues, se apoya en un expresionismo, pero no en el expresionismo como el alemán y el austríaco, formal y conceptualmente revolucionario, creado adrede, conscientemente, sumiso y riguroso en su expresión a un plan previo y predeterminado, sino a un expresionismo popular, espontáneamente manifestado en

la intensificación de las fórmulas del arte rural gallego. El expresionismo, se ha dicho, es una constante del espíritu germánico que encuentra el momento adecuado de manifestarse en las épocas de crisis, cuando se exagera la conciencia de soledad y se rechaza en bloque el pasado inmediato en una aspiración de creación revolucionaria, con sensibilidad romántica en lo que tiene de huida y reacción contra una realidad hiriente y vacua.

Comparemos algunas obras características del expresionismo alemán con las que Valle-Inclán realizaba en la misma época: el teatro de un Wedekind, por ejemplo, tan fantasmalmente serio, con su denuncia acre y lineal, moralizante siempre, conceptual y esencialista, frente al mundo del esperpento, tan lejos de una preocupación didáctica, con sus efectos grotescos de raíz existencial y popular. La obra de Valle-Inclán nos parece siempre anclada en el pasado, sin la menor proyección hacia un futuro que no interesa al autor, cerrada sólo en el presente o ahondando sus raíces en el pasado. Valle-Inclán nos produce siempre la impresión de algo espontáneo, bullente y popular, muy próximo a una realidad de la que sólo deforma los contornos, intensificándolos, con una mínima deformación conceptual.

No en Valle-Inclán un propósito didác-

tico. Es demasiado antigua y sabia la raíz de su arte para plantearse en un esquema de este tipo. Tampoco hay en realidad una crítica de situaciones concretas. Hoy, algunas obras de Valle-Inclán, especialmente las de su última época, pueden darnos a nosotros — lectores o espectadores — una impresión de obra crítica, pero sólo una, *La hija del capitán*, justifica esta vinculación de Valle a posiciones políticas concretas que, si existieron, (véase sobre ello en el volumen colectivo *Ramón M. del Valle-Inclán* publicado por la Universidad Nacional de la Plata, el estudio de Luis Seoane, *Valle-Inclán y su conducta política*. Seoane trató íntimamente a Valle en sus últimos años de residencia en Compostela), como parece indudable; sólo de manera muy leve influyeron en su creación literaria.

En los más recientes trabajos críticos sobre el teatro de Valle-Inclán tiende a subrayarse su carácter de precedente con relación a la obra de Bertolt Brecht. Naturalmente, no quiere esto decir que el dramaturgo alemán imitara — ni siquiera que conociera — las obras de Valle, sino que llegan a resultados semejantes y a un planteamiento muy próximo de la eficacia teatral. Ciertamente ambos parten del expresionismo: Brecht, del expresionismo alemán de entreguerras; Valle, del expresionismo popular gallego

(remitimos al lector al capítulo «Las fuentes del esperpento», del libro *Anunciación de Valle-Inclán*, de Valentín Paz-Andrade). Pero Brecht pone su arte al servicio de una ideología, lo carga desde fuera, con un esquema previo y con una intención predeterminada. Valle-Inclán, en cuya ideología fluctuante e inconsecuente no había materia para cargar de intención política su obra (ni las novelas del ciclo carlista ni el marxismo de sus últimos años). Pedro Díaz Ortiz, en su estudio sobre *Valle-Inclán y el teatro contemporáneo*, publicado en el número extraordinario de *Cuadernos Hispanoamericanos*, señala que «esta aventura de Valle-Inclán, su descenso al mundo de los humillados y ofendidos dará paso, de un modo definitivo, a su estética del Esperpento». Y esta idea tiene un desarrollo amplio y brillante en el estudio de José Antonio Gómez Marín, publicado bajo el título de *La idea de sociedad en Valle-Inclán*. Ambos estudios, y todos los realizados desde la misma perspectiva parten de suponer una especie de revelación súbita del mundo alienado que lleva a Valle-Inclán al compromiso político. La realidad es que el ideario político de Valle fue siempre muy inconsistente y no hay por qué conceder más operancia a su filomarxismo que al carlismo de su etapa inicial.

Su visión descarnada y grotesca de la sociedad corresponde a una estética de lo feo inserta en el expresionismo, de la misma manera que el mundo de «Flor de Santidad» arranca de una deformación simbolista que tiene la misma raíz romántica. Valle-Inclán utilizó el mundo del dolor como materia estética tal como antes había utilizado el más placentero refinamiento sensual.

La semejanza entre Brecht y Valle-Inclán indudablemente existe. Es una semejanza de medios y de resultados, pero no de fines. En Brecht el efecto de distanciamiento es el método, consciente y experimentado, para una mayor eficacia doctrinal; en Valle-Inclán, que llega a este mismo resultado sin ninguna apoyatura ideológica, es la consecuencia de una aplicación sólo relativamente consciente de las fórmulas del teatro popular — o de las formas elementales, preteatrales, de comportamiento frente a los demás (fórmulas de cortesía, de pésame, de compraventa), que tienen un evidente valor teatral — que Valle conocía perfectamente. Nada hay en el escritor gallego semejante a la lúcida conciencia política del ciclo antinazi de Bertolt Brecht. La obra más semejante, *La hija del capitán*, es un brillante alegato antimilitarista, con una base mucho más anecdótica que las obras políticas de Brecht, tejido sobre una base real que aprovecha Valle,

casi un lustro después de la proclamación de la Dictadura, para hacer una requisitoria esperpéntica de los orígenes del movimiento militar. No hay en *La hija del capitán* contenido ideológico concreto, a no ser que se tome como tal su inolvidable tono de farsa antipatriotera. Guerrero Zamora ha observado que *La hija del capitán* es fruto de la animadversión personal del escritor gallego hacia el dictador y que sus motivaciones tienen una apoyatura más estética que ética. Realmente, no se puede hablar de compromiso político en Valle-Inclán y negarlo en Baroja, por ejemplo, como se viene haciendo en estos últimos años. Sus posiciones personales, de raíz acusadamente personal, tienen siempre una base ideológica fluctuante y contradictoria que se apoya en Baroja en su talante netamente individualista y burgués, y deriva en Valle-Inclán de la esperanza o el fracaso de sus sueños de rehabilitación nobiliaria. Realmente ningún escritor del 98, salvo Maeztu, tuvo una base ideológica consistente. Y esto puede tomarse tanto en reproche o como en elogio, a elección.

Tanto en Valle-Inclán como en Brecht el mensaje es inseparable de la forma, como ha observado, con relación al dramaturgo alemán, Erwin Leiser, en sus *Notas sobre Brecht y la política*. La diferencia es que en uno el mensaje

es netamente político, mientras que en el dramaturgo español, carente de una base cultural lo suficientemente sólida y de un sistema de ideas tan trabado como el marxismo brechtiano, su postura se reduce a la crítica despiadada de una realidad insatisfactoria, pero sin exponer caminos de redención. Su actitud es muy semejante a la de Quevedo, salvadas todas las distancias de presión política y posibilidades de expresión entre el siglo xvi y el xx. Quizá le faltó a Valle, para que su difuso mundo de ideas alcanzara una concreción eficaz, un revulsivo tan dramático como fue la guerra de 1914 en el ámbito de las letras alemanas. Con un acontecimiento de este tipo, Valle se hubiera visto obligado a adoptar posturas más nítidas y terminantes. En esto se hubiera visto favorecido por su situación de desarraigo que lo llevó al enfrentamiento con la clase a que vocacionalmente se sentía más vinculado. Los miembros de su generación, todos de extracción y formación burguesa, se encontraron en una situación de desconcierto y desamparo viendo cómo su sistema de ideas resultaba ineficaz ante los embates terribles de una realidad inesperadamente dramática. Valle, incapaz de imaginar catástrofes y utilizarlas como materia de creación estética, insolidario con su clase, individualista y resentido — con un resentido-

miento en el que cabía toda generosidad — hubiera quizás insertado su obra, de vivir unos años más, en el terreno del más puro compromiso. Quizás entonces ese análisis apasionado de la condición humana de la «víctima inocente» que Ildefonso Manuel Gil ha observado como constante a lo largo de toda la obra de Valle-Inclán, hubiera adoptado una formulación política. Si Brecht acentúa el cinismo del mundo burgués, Valle, ideológicamente más difuso, acentúa la ridiculez, y ya no la de sus presupuestos ideológicos, sino la de los comportamientos individuales. Brecht se apoya en el marxismo como en un humanismo sobre el que se puede asentar una nueva concepción del hombre y de la vida. Valle no llega a tanto, pero quizá por eso su teatro resulte a la larga más eficaz. El componente ideológico del teatro brechtiano va siendo asimilado y mellado por el mundo burgués, y hoy ya ni siquiera nos parece paradójico el triunfo entre la burguesía de este teatro que atenta rabiosamente contra los supuestos en que se basa la sociedad capitalista. Mientras tanto, el teatro de Valle-Inclán, intraducible, y quizás incomprensible fuera de nuestro ámbito cultural, sigue esperando su momento de triunfo popular. Pero al menos ahora sabemos ya con certeza que este momento llegará.