

# ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 13

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1969

# ESTUDIOS ESCÉNICOS

TRANSECCION DEL INSTITUTO DEL TEATRO

ESTUDIOS ESCÉNICOS

13

ENCOMENDADO AL CUIDADO DEL GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE BARCELONA

ESTUDIOS ESCÉNICOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960



# ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

13

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA



*La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.*

**INSTITUTO DEL TEATRO  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**MIEMBRO DE LA  
FÉDÉRATION INTERNATIONALE  
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE**

**Elisabets, 12. BARCELONA**

---

**Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona**

## ÍNDICE

Página

### COLABORACIONES

- Apuntes en torno a la dirección de escena  
como instrumento de actualización.*  
Hermann Bonnín Llinás. 7
- Teatro, historia y sociedad agraria.*  
J. Rodríguez Puértoles. 35
- Valle-Inclán entre Galicia y Brecht.*  
Basilio Losada. . . . . 59

APUNTES EN TORNO  
A LA DIRECCIÓN DE ESCENA  
COMO INSTRUMENTO  
DE ACTUALIZACIÓN

Por HERMANN BONNÍN LLINÁS



### COMPROMISOS DE ACTUALIZACIÓN

La labor del director de escena puede ser tratada desde distintos ángulos. El que hoy me ocupa es el del inevitable compromiso del director escénico con la sociedad de su tiempo. Este compromiso es el que, por encima de todo, justifica su trabajo y eleva la actividad a una categoría de auténtica creación.

El montaje escénico de un clásico, por ejemplo, aun con independencia del texto y sentido de la obra — y precisamente para mejor valorar texto y sentido —, resultará totalmente distinto según el tiempo y lugar de su representación. No ya sólo por el compromiso histórico que lleva consigo «levantar» un espectáculo, sino también por las circunstancias de espacio y lugar que condicionarán su representación.

Estos condicionamientos y compromisos de todo orden que marcan unas determinadas maneras de «hacer» son un hecho del que, a veces hasta inconscientemente, no se sustrae ningún director de escena. Hace falta tan sólo que el grado de preparación profesional vaya paralelo a un determinado nivel de preocupación sociológica.

Y esta responsabilidad del hombre de teatro frente a la colectividad a la que pertenece se concreta en la mayor o menor actualización de su trabajo.

Aquí no voy a tratar de las más o menos honradas utilizaciones de un texto teatral como medio o arma de expresión estética o ideológica por parte del director de escena. Esto, por otra parte, precisaría de una atención y estudio que no cabe en estos apuntes. Señalaré tan sólo lo que entiendo por actualización respecto a la labor de un director de escena. Quiero apuntar, sin embargo, que son muchas las veces que confundimos algo tan esencialmente teatral como es la actualización, compromiso socio-histórico, condicionamiento, o llámese como se quiera, con esta utilización de un texto para determinados fines.

La actualización es algo que el teatro reclama a cada nueva representación por el mismo carácter efímero de su existencia. Por el solo hecho



de «poner en pie» un texto teatral resulta que ya estamos actualizando. Por el solo hecho de que el director de escena sea un hombre que viene señalado por unos condicionamientos históricos y geográficos ya imprime, aun sin proponérselo, unas características formales a su montaje escénico. Es, pues, a esto tan sólo a lo que creo debemos llamar actualización.

Todo espectáculo teatral existe solamente en la medida de tiempo determinada por su representación. Y ella viene condicionada, inevitablemente, por el lugar y público que la contempla. La comunidad de espectadores, renovada a cada representación, y el mismo espacio escénico en el que se mueve el espectáculo, imprimen una nueva y especial característica a cada una de las «puestas en escena» de un mismo texto teatral.

Un esquema de las etapas posteriores a la racionalización del arte en general nos llevaría sucesivamente al estudio de la historia del arte a través de la personalidad del creador, primero; de la obra, por sí misma, después, y, finalmente, a un estudio sociológico del arte mediante una subjetivación del contexto social al que pertenece la obra. El descubrimiento de la significación del cuerpo social nos lleva al planteamiento de una armonía entre las relaciones espectáculo teatral-público. Y esto lo concretiza el director de escena



al coexionar a un mismo ritmo el espectáculo y el lugar de su representación. Pues creo que la obra escénica sólo existe como arte teatral en cuanto se integra, como ya hemos dicho, en el espacio de tiempo que dura su representación.

La sociología del arte trata de las relaciones entre el productor y el usuario de la obra creada y nos conduce a destacar, en primerísimo plano, el círculo rotativo del arte como producto dirigido al consumidor, de quien, a la vez, recibirá el esquema de sus necesidades que habrán de condicionar la producción. Esto significa, pues, la visión del arte a través del contexto social que económica y técnicamente presiona y lo produce. Y no como causa única y exclusiva del creador.

#### EL TEATRO COMO PRODUCTO SOCIO-ECONÓMICO

Antes de entrar, pues, en un análisis particular de la función del director de escena dentro del orden general del espectáculo teatral, se hace inevitable plantearnos lo que el teatro representa en la sociedad actual y cuál es la función específica que cumple o debiera asumir. Creo que todo comentario o posible estudio en torno al director debe partir de unos supuestos que hay que considerar.

En primer lugar, cabe apuntar que me planteo lo que representa el teatro en la sociedad desde un punto de vista subjetivo, supuesto me encuentro condicionado por una sociedad concreta. Esto, claro está, me lleva a conclusiones inmediatas y particulares que me guardaré en generalizar. El teatro, en su existencia actual, representa, en líneas generales, una parte de la sociedad. Esto es, la que se llama público. O sea un número determinado y bastante reducido de espectadores que habitualmente asiste a las salas teatrales. Entonces, lógicamente, el teatro representa sus gustos y satisface sus demandas.

Y hay una razón bastante sencilla por la que en este círculo — público-espectáculo — no participa el pueblo. No le interesa lo que en él se le ha venido ofreciendo. Pero tampoco, por distintas razones, no ha podido organizar sus propios espectáculos en razón de sus necesidades intelectuales o recreativas. Y como sea que éstos le han sido impuestos y no respondían a su demanda, han dejado de interesarles. Y al dejar de interesarles, sus inquietudes responderán a través de otros conductos, las más veces, eso sí, desprovistos de esa vida comunitaria que caracteriza el teatro.

Por un lado hay, pues, una estructura socio-



económica que condiciona la existencia de este posible público consumidor. Pero como sea que todo orden económico de presión viene dado por una estructura sociológica, llegamos a la conclusión de que la situación actual del teatro responde a la de la sociedad en que se desarrolla.

### LA INHIBICIÓN DEL DIRECTOR DE ESCENA

Una de las regiones más extensas en el campo del teatro estructurado sobre las demandas y exigencias de un público tradicional es la del artesanado u «oficio» teatral. Y un elemento importante de este «oficio» lo constituye, sin duda, el director de escena. Él pone a punto el espectáculo, según cánones preestablecidos por esa máquina de «hacer teatro» que, accionada por el empresario, responde satisfactoriamente a lo que su clientela habitual le exige. Y digo clientela habitual, porque este teatro se nutrirá constantemente del mismo público. Y éste rige los destinos de «su» arte y confía la administración al empresario que, al decir de Unamuno, representa uno de los males de la vida escénica. Este director de «oficio» difícilmente se plantea la auténtica significación del teatro y sus posibilidades. El planteársela supondría un desfase.



Y esto equivaldría a una crisis profesional. Este servilismo a un público tradicional puede llegar a producir al hombre de teatro una sensible impermeabilización o inhibición de cuantas realidades giran a su alrededor en torno al teatro como vehículo popular de comunicación.

### TEATRO POPULAR

La función del teatro es la de responder a las exigencias de la colectividad de espectadores que lo promueve. Si ello es cierto, no lo es menos el que por una elemental igualdad de oportunidades cualquier colectividad puede y debe promover su teatro. Dentro de una sociedad conviven, claro está, colectividades diversas, cuyas necesidades son varias y hasta contradictorias a veces. Intentar que un teatro sea popular en la totalidad de su contenido es una utopía. Puede haber, eso sí, una gradación de valores en el espectáculo que lo haga acto para ser representado frente a varias y distintas comunidades de espectadores, pero éstas siempre responderán a él por motivos diversos. Entonces la solución ideal es que sean los municipios, corporaciones o asociaciones de espectadores quienes organicen su teatro según el criterio y necesidades de las

gentes que lo forman. Pero esto, claro está, lleva consigo una revalorización del popularismo.

#### LA DIRECCIÓN DE ESCENA COMO CENTRO DE INTERÉS

Leemos en el Diccionario que la Dirección escénica es el «conjunto de disposiciones que se toman para una representación teatral». La vaguedad de esta definición responde a unos modos y maneras de entender la dirección escénica como «conjunto de disposiciones» que habrán de hacer posible el que se ponga «en pie» una obra escrita para ser representada. Sin embargo, un nuevo concepto de la Dirección hace posible la racionalización de la independencia del espectáculo en relación a su forma literaria y la posibilidad de que el «hecho» escénico adquiera una vida específica con total independencia del texto.

La Dirección significa, pues, la conquista científica de esta independencia. «El teatro es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos. En un tiempo el drama se hacía representándose, como todo lo verdaderamente vivo...» Este texto unamuniano justifica la existencia del director de escena-creador, en



quien habrá de converger el auténtico hombre de teatro. O sea, aquel que se sirve de los medios expresivos propios del teatro para comunicarse con los demás. De él, pues, nacerá el espectáculo teatral como fenómeno independiente de la literatura. Y será esta autonomía del espectáculo la que reclamará su presencia. El director de escena se encuentra comprometido con el cuadro sociológico al que pertenece. Y su evolución responde a la de su sociedad. Por ello el teatro no tendrá significado alguno en tanto no se posibilite su ejecución como espectáculo.

Veamos ahora algunas de las razones por las que la especialidad de dirección teatral, por encima de sus características técnicas, adquiere categoría de auténtica creación artística. Ésta responde a unos impulsos de libertad. O, si se quiere, la propia conciencia de libertad empuja hacia la creación. El adjetivo aplícase de modo figurativo a quien instituye, establece, compone o produce. A quien organiza la materia y le da nueva forma. La acción de crear siempre lo es de un modo relativo. Y esta relatividad viene subrayada, además, por las presiones de toda índole que la sociedad ejerce sobre el artista creador. La sociedad produce su arte. Aunque también podemos suponer que el hombre modela a la sociedad con su creación artística.

La obra del director de escena, como creación, será la síntesis de distintas artes, y su labor, el de seleccionar los elementos del espectáculo entre los que se encontrarán el actor en primerísimo lugar. La creación, en el teatro, se hallará sujeta, pues, a la evolución del arte en general. El teatro, por su calidad de síntesis o abstracción, responde, más que ninguna otra actividad creadora, a las necesidades o aspiraciones de su sociedad. Vive sólo con la presencia del receptor. Consume el mismo espacio de tiempo que el que lo contempla. Y sin él no tiene objeto alguno. Como arte de comunicación su existencia está condicionada por la del espectador. Por todo ello el director actualiza en el sentido de tiempo y espacio. Y al inscribir su creación en una contemporización, paralela a la existencia del público espectador, ha de converger en ella forzosamente el mismo condicionamiento socio-histórico que converge en quien contempla el espectáculo. Y es por ello que de un mismo texto de teatro va a resultar un espectáculo distinto, según el lugar o tiempo en que se represente. He ahí, también, por otra parte, la independencia del espectáculo respecto al texto. Éste sobrevive al tiempo, pero aquél se ve condicionado por él. Y he ahí la labor del director del espectáculo y lo que le convierte en creador.



En la relación que existe entre el autor del texto teatral y el creador del espectáculo hay, claro está, una gradación de valores que harían interminables estas notas.

#### TEATRO: POESÍA DEL ESPACIO

Llevado por el convencimiento de que el teatro precisa de una «poesía espacial», Artaud convierte al director de escena en eje y centro del espectáculo dramático. Sus elementos son la música, danza, artes plásticas, pantomima o gesto, parodia vocal e iluminación. El discurso, la dramatización en sentido literario, es elemento que hay que transformar a un lenguaje «espacial» propio del teatro. Entonces, la misión del director-creador-autor será la de trabajar con elementos «teatrales». El lenguaje discursivo no será utilizado, según Artaud, para comunicar ideas. Éstas, antes, habrán de sufrir una especie de transvehiculación. Entonces las palabras vendrán a ser tan sólo un elemento más a modo de «efecto» teatral.

## LA DIRECCIÓN DE ESCENA COMO ARMA DE REBELIÓN

La dirección teatral puede pasar a constituirse, también, en arma de rebelión política, social o intelectual. El director de escena puede promover un teatro al servicio de determinada ideología. El dar a conocer las posibilidades de auténtica comunicación y liberación espiritual que lleva consigo el teatro y la revalorización del concepto de «lo social», puede ser otro de sus propósitos. Así como también la promoción de un teatro de experimentación surgido en un estado de crisis frente a viejas estructuras escénicas.

### LA FORMA

La inevitable actualización del arte precisa encuadrarse en la actual concepción del espectáculo teatral. Brecht, en su *Pequeño organón*, teoriza acerca de la cualidad intrínseca de «diversión» que el teatro lleva consigo. El concepto de «divertimiento» presupone la existencia de una estética. El teatro, pues, sea cual fuere su objetivo, hoy se basa desde unos supuestos estéticos. Y hay que armonizar el funcionalismo del objeto con la estética del diseño. «Cuando se



dice que el teatro tiene su origen en el culto, lo único que se dice es que el teatro llegó a serlo mediante una selección: No tomó de los misterios su misión litúrgica, sino el placer que procuraba, pura y simplemente.»

El pensamiento filosófico aristotélico, de que todos los conocimientos provienen de los sentidos, nos lleva a considerar la catarsis o purificación por la tragedia como a un lavado espiritual realizado a través del teatro — ver y oír —, con lo que su realización supone de divertimento. Y una dedicación pedagógica que utiliza el teatro como elemento didáctico o vehículo de formación, debe plantearse previamente una formulación aristotélica de la que valerse en el acto teatral de comunicación. A través de la mostración en escena del «hecho» como «divertimento» — al modo brechtiano, por ejemplo —, el director de escena logrará un eficaz objetivo pedagógico. De ahí su preocupación de la «forma» del espectáculo.

#### MÁS RAZONES SOBRE LA ACTUALIZACIÓN

La libertad de objetivación que permite el convencionalismo del «hecho» escénico hará que sea contemplado como un espejo deformante

que nos devuelve la imagen, unas veces mejorada, envuelta en perfección, idealizada, armónica, ejemplarizante en suma, y, otras, con un realismo altamente expresionista. Quiero decir que el teatro puede darnos dos transrealidades: una idealizadora y otra desmitificadora.

Ahora bien, la posibilidad de actualización del teatro — único arte que por lo efímero de su expresión esto es posible — permite que una imagen idealizada sufra un proceso desmitificador. Ello ocurrirá cuando el contexto sociocultural en que está inscrito el director de escena, en perfecta colaboración con el receptor o público que ha de contemplarla, haya estructurado un nuevo concepto de la realidad.

#### MEDIOS Y ELEMENTOS DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO

El director de escena cuenta con unos medios y elementos de creación del espectáculo constituidos por esas fuentes de inspiración que son la obra literaria y la crónica o noticia, un espacio escénico y lugar de representación, unos medios expresivos como la luz, música, volúmenes, pintura, caracterización, etc., además de los elementos base, como el texto y el actor.



Un texto literario puede ser dramatizado aun cuando no tenga una construcción teatral, siempre que pueda contar en su puesta en escena con unos elementos expresivos esencialmente teatrales. La misma obra literaria concebida exclusivamente para el teatro, mientras no haya cumplido la función para la que ha sido creada, deberá ser tan sólo estudiada desde unos supuestos literarios, o precisará de un estudio cuya concepción crítica habrá de partir de la convención teatral. Esto es, de unas ciencias eminentemente teatrales. Ciencias que todo dramaturgo, o sea, todo hombre que escribe para el teatro, debería conocer y estudiar. Ciencias que tratarían de los elementos expresivos propios de este arte «espacial» artaudiano.

Supone un desatino el pretender clasificar como teatral o no teatral un género o texto literario sin la posibilidad de verlo convertido en espectáculo real, integrado en tiempo y espacio. Grandes errores han habido en esto. Valle Inclán es uno de ellos. Unamuno, posiblemente, otro.

Volviendo a la valoración de los medios y elementos teatrales de que dispone el director de escena para crear este arte «espacial» que nos define Artaud, el autor del texto u obra para ser representada, difícilmente se plantea la posible

utilización de otros recursos expresivos que no sean los propiamente discursivos.

### DESMITIFICACIÓN DEL DISCURSO

Ionesco nos dice que «las palabras cargadas de significación caerán arrastradas por su propio peso, y al final, caerán siempre... en oídos sordos». Ionesco desmitifica el valor del concepto formal, del discurso, señala el vacío de la palabra en ella misma. Y Artaud nos dice que en el teatro es donde se acusa esta ineficacia del discurso, y así, tan sólo utiliza la palabra como «conjunto puramente irracional de sonidos, despojados de todo sentido».

Por otra parte, Unamuno, refiriéndose al popularismo de nuestro siglo de oro teatral, en su *Regeneración del teatro español*, nos dice que «el drama permanecía en manuscrito mucho más que hoy y muchísimo más sujeto a revisión y enmiendas, para las que daba sugerencias en cada representación nueva». Esto también nos confirma la inevitable actualización a que se ve sometido el espectáculo teatral, entendiéndolo como una subordinación al espacio, lugar y circunstancias de cada representación.

Leemos, también, en la *Agonía del cristia-*



nismo, de don Miguel, que «la letra, que es libro, mata, y el verbo, que es tradición oral, vivifica», y que «Cristo, el verbo, hablaba, pero no escribía».

### VISUALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO

El director de escena, por otra parte, levantará su espectáculo sobre unos supuestos visuales. El teatro viene sustentándose, inevitablemente, sobre el «ver», además del «oir». En la *Poética*, de Horacio, leemos que «Lo que entra por el oído impresiona el ánimo menos vivamente que lo que entra por los fieles ojos». Y esto nos lo dice el clásico, que es hombre de letras.

En el teatro de Valle Inclán, por ejemplo, hallamos esta preocupación visual, de honda raíz ibérica. Don Ramón alcanza una cierta armonía de lo que se nos antoja deforme, y nos introduce en el mundo escabroso de la España negra. Y es aquí donde surge el hecho de la indiscutible teatralidad de su obra. La misma naturaleza de su inspiración estética está inscrita en la expresividad plástica. Y este concepto de la España negra es inherente a una tradición pictórica.

La exaltación romántica — morbosa y pasional — de Goya produce los ritmos estéticos de lo

feo y horrible y, con implacable dureza, convierte su pintura negra y aguafuerte en uno de los documentos críticos de mayor envergadura. Solana, con su expresionismo sombrío, a veces, y colorista, otras, es un nuevo testimonio plástico de esta España de la que Valle trae su obra literario-plástica.

Preciso señalar, también, en el momento de analizar equivalencias plásticas a un teatro esencialmente visual, que encontramos en el mundo valleinclanescó, por ejemplo, un muy mucho de las tradiciones flamencas de las que Ghelderode bebe y que en pintura se llaman Breughel, con sus muecas burdas y burlonas, y El Bosco, preñado de ocultas significaciones. El perfecto equilibrio entre literatura y espectáculo teatral que hallamos en don Ramón es el mismo que pulsamos en la obra de Ghelderode. Y por esa inevitable consonancia y participación de tradiciones en la obra del flamenco se encuentran también esos cortejos, procesiones, ferias, huelgas, carnavales y bailes de máscaras, de una inevitable ascendencia pictórica, que son las que hallamos en la obra de Valle. Y es que la grandeza crítica, literaria y teatral de nuestro país es de filiación pictórica. Y eso no lo ignora Ghelderode. Y lo siente profundamente Valle Inclán.

Es curioso observar cuánto hay en el Max



Estrella de *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, del irritado sarcasmo del viejo y acabado «fraile», de una de las pinturas «negras» de Goya. Y en la mueca terrible de su muerte vemos la rebelde ancianidad de aquel «Viejo comiendo sopas», y en aquellas escenas de taberna de la misma obra, iluminadas con luz de acetileno, vemos el expresionismo de «La lectura». Y en la composición pictórica de «Riña a garrotazos» encontramos no pocas similitudes con aquellas anárquicas luchas callejeras del esperpento de don Ramón.

La tradición pictórica de la literatura entronca, por otra parte, con esa necesidad que tenemos de un rápido despliegue de ininterrumpidas acciones en el menor espacio de tiempo posible.

«La cólera

de un español sentado no se temple,

si no le representan en dos horas

hasta el final Juicio, desde el Génesis.»

Lope fue quien estructuró el primer teatro auténticamente popular y español. Y quien, amparándose en las exigencias del vulgo, comprendió la impaciencia y avidez de las gentes de nuestro país.

Ricardo de Turia nos lo explicará diciendo :

«La cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad...»

Y cuando el mismo García Lorca escribe para el teatro fía mucho su verbo a la construcción — al montaje escénico — de una atmósfera poética que resulte eminentemente expresiva. Quiero decir que cuando acota, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*, que la habitación ha de ser blanquísima y los muros gruesos, y que las mujeres van de negro con pañuelos grandes, Lorca se sirve de una visualización expresiva eminentemente pictórica.

Quiero decir, pues, con todo ello que si bien la obra literaria, el texto, cumple en el teatro una función primordialísima, no se habrá de constituir como fin en sí misma, sino como aportación a la totalidad expresiva del espectáculo escénico.

#### DIRECTOR-AUTOR

La utilización de los medios y elementos de expresión propios del teatro permite al director de escena crear su propio espectáculo.

En nuestro país no tenemos una tradición



de auténtico teatro de «pista» o «kabaret», en el que una crónica o noticia se teatraliza con los recursos propios del género. Pero sí tenemos una larga tradición que va desde el paso ingenuo o malicioso del «bululú» a la intuitiva capacidad burlesca de nuestros actores de «pasarela» o «music-hall». Una noticia, un recorte de periódico, pues, puede también servir al director de escena, para «levantar» un esbozo teatral. Utilizará, entonces, la música, danza, parodia vocal, proyecciones, pantomima, etc.

#### ARQUITECTURA TEATRAL

Uno de los problemas con los que se ha de enfrentar, también, el director de escena, es el que gira en torno a la arquitectura teatral.

A cada época, a cada etapa de la historia social responde cierto tipo de lugar, definido por una organización del espacio destinado al «hacer» teatral. El director de todo espectáculo teatral no es solamente el responsable de la «puesta en escena», sino, también, de las posibles relaciones entre el espacio teatral y el lugar de representación. Teniendo muy en cuenta que es la representación del espectáculo la que debe dar carácter teatral al lugar destinado a la concurrencia de

espectadores. El lugar será considerado teatral mientras coexiste con él una relación público-espectáculo. Si en el siglo XIX, por ejemplo, hacíase una distinción entre el lugar de la sala y el lugar de la acción, hoy, influencias sociológicas, técnicas, económicas, etc., han modificado la concepción total del lugar teatral convirtiéndolo en un espacio que unifica arquitectónicamente la escena y el espectador, restableciendo así el convencionalismo del juego escénico. Un compromiso actualizador habrá, pues, de plantearse estas circunstancias de forma que condicionan el arte teatral. Esta concepción del espectáculo teatral actual no ha llegado, sin embargo, en nuestro país, a preocupar a quienes indirectamente promocionan la comunicación público-espectáculo. Así vemos cómo los pocos individuos «especializados» en la construcción de «locales» teatrales, siguen lamentablemente congelados en unos tradicionalismos formales que hacen de nuestros teatros unos lugares desfasados de las exigencias del espectáculo. Hay cierta despreocupación de nuestros arquitectos por los espacios o lugares de representación. El director, entonces, ha de adaptar su espectáculo salvando, en lo posible, la relación espectador-escena.



## ELEMENTOS DE EXPRESIÓN

En cuanto el teatro se «encerró» hizo su aparición un nuevo medio de expresión. La luz artificial y sus técnicas de iluminación serían utilizadas como elemento expresivo. Pero ese proceso evolutivo de la iluminación coincide con un progresivo divorcio entre la escena y el espectador. La plenitud popular alcanzada por el teatro representado al aire libre, en plazas, patios y corrales, que hacía posible la convivencia, da paso a una progresiva distanciamiento física de la escena. Ésta se verá enjaulada en una especie de caja a través de la que va a ser posible, entonces, crear una atmósfera de ilusión óptica. Pero el actual concepto del espacio escénico, en el que se intenta integrar de nuevo el espectador, condiciona una nueva técnica y estética de iluminación. Así se hace inevitable la visualización del aparato proyector de luz, así como también de cuantos elementos útiles precisa el espectáculo. El «tinglado» escénico muestra, así, de nuevo, su antigua desnudez. La funcionalidad de la máquina escénica comporta el reconocimiento de la nobleza de su materia.

Los medios expresivos propios del espectáculo podemos dividirlos en sonoros y espaciales. Podemos utilizar a la vez dos o más elementos, siem-

pre que no pertenezcan a una misma selección. Quiero decir que un sonido, sea humano o no, puede acompañarse de una expresión espacial, como por ejemplo, la pantomima, danza, gesto o luz, pero es muy peligroso el subrayarlo o interferirlo con otro elemento sonoro. La calidad de pureza del medio expresivo utilizado, sujeto, claro está, a escala de valoración, debe ser siempre respetada.

Desde el teatro político de Piscator se ha venido utilizando, por motivos de clara filiación «épica» o de confrontación, la fórmula expresiva de las proyecciones cinematográficas en la escena. El director cuenta, pues, en la actualidad con otro elemento más que, con insospechadas posibilidades, le brinda la nueva técnica.

Ese retorno al convencionalismo propio de la escena lleva consigo un retorno al actor como centro del juego teatral. La supresión del marco de la escena nos devuelve el reconocimiento de las posibilidades expresivas del comediante.

El teatro hoy intenta conjugar de nuevo elementos musicales, folklóricos y mímicos con los esencialmente recitativos. Su descomposición trajo consigo una diferenciación de estilos teatrales. La mímica del actor se inscribe como un arte esencialmente espacial en el que convergen volúmenes y movimientos que deben ser devuel-



tos al espectáculo teatral como medios expresivos de primer orden.

Todos estos medios y elementos de expresión, desde los humanos a los técnicos, habrán de ser organizados por el Director de escena a fin de alcanzar la unidad expresiva propuesta. Antonetti, en sus notas sobre la etapa experimental de la puesta en escena, dice refiriéndose especialmente a los actores con los que habrá de trabajar el director: «A mi entender el grupo dramático es un “ser”, un “cuerpo”, y no una yuxtaposición de seres, de cuerpo más o menos opuestos unos a otros por su formación técnica, sus ideales y sus deseos divergentes...; el grupo es un “cuerpo”, cada uno de cuyos miembros, cada uno de cuyos órganos, en las mismas condiciones de trabajo, debe funcionar con la misma precisión».

El director de escena debe, pues, armonizar la «puesta en escena» atendiendo a la ordenación de los ritmos colectivos, de manera que el actor, al igual que ocurre en la danza, se encuentre sujeto, física y psíquicamente, a una unidad rítmica de la que le resulte difícil desprenderse.

El director de escena, pues, finalmente, sirviéndose de cuantos medios y elementos técnicos y humanos le ofrece el arte escénico, representa

el instrumentos del que se sirve el teatro para revelar sus posibilidades de actualización.

#### A MODO DE EPÍLOGO

Estos apuntes en torno a la dirección de escena podrían justificarse ante la perspectiva de que el Instituto del Teatro de Barcelona contará en breve con una nueva sección dedicada, única y exclusivamente, a la especialidad de la Dirección de escena y a la Investigación teatral. Ello representará el que por primera vez en España se puedan cursar oficialmente unos estudios superiores de carácter científico en torno a esta especialidad. La profesionalización de esta labor permitirá en nuestro país promocionar directores de escena e investigadores.

Somos conscientes de la tremenda fuerza del teatro. Arte que, en su forma, sigue, después de dos mil quinientos años de existencia, llevando consigo unos modos y maneras de comunicación que resultan esencial e inevitablemente actualizadores, pues, asumen, ante todo, las responsabilidades de lo inmediato. De lo que nace, se produce y muere con nosotros. De lo que ocupa realmente un espacio y un tiempo de nuestra existencia. Por ello merece nuestra atención.



TEATRO, HISTORIA  
Y SOCIEDAD AGRARIA

NOTAS SOBRE UN LIBRO  
DE NOEL SALOMÓN\*

Por J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLES

State University of New York, Buffalo

\* NOEL SALOMÓN, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*. Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1965, xxiv-946 pp.

El interesante tema del campesino en la comedia del Siglo de Oro estaba necesitado desde hacía tiempo de un estudio coherente y de conjunto. Las casi mil páginas de este trabajo del profesor Salomón cumplen perfectamente dicho cometido. Ni la importancia ni la extensión del libro permitirían comentarlo adecuadamente en una simple reseña. Por ello, las líneas que siguen — producto de una lectura detenida de la obra de referencia — pretenden ser tanto una presentación de estas *Recherches* como unas anotaciones y observaciones pertinentes sobre tan monumental libro, que constituye una fundamental contribución al estudio y conocimiento del tema. Se trata, sin duda, de una obra básica sobre el teatro de la época, hecha con criterio moderno y renovador, y una aportación de gran valor al hispanismo en general. Un libro, en suma, como



el autor nos dice en la última frase del mismo, en el que «l'érudition n'a été qu'un moyen pour retrouver le mouvement de la vie et ses conquêtes» (p. 916).

Comienza por señalarse en la introducción que «dans aucun autre théâtre européen, à aucune autre époque, nous n'avons l'exemple d'une telle insistance des dramaturges à mettre en scène la campagne et ses habitants, ses chansons, ses vêtements, ses moeurs, ses personnages folkloriques» (p. XIII). Así, de Lope o atribuidas a Lope, el autor encuentra doscientas comedias de tema campesino o con referencias al mismo; treinta y nueve en Tirso de Molina; catorce en Vélez de Guevara; diez en Montalbán; cinco en Cubillo de Aragón, etc. (pp. XIV-XV).<sup>1</sup>

El método de trabajo e investigación utilizado por el autor es presentado por éste de forma polémica:

«... nous nous appliquerons donc à l'évaluer [el tema campesino en la comedia] en tant que "superstructure" reliée par des liens complexes et contradictoires à l'"infrastructure" de la société monarcho-ignouriale, dite du "siècle d'or". En d'autres termes, nous essaierons de le situer dans le milieu social différencié par la lutte de classes du temps.

1. Ya don AMÉRICO CASTRO se había referido a este fenómeno en *De la edad conflictiva* (Madrid, 1961), libro que no consta en la bibliografía utilizada por Salomón.

Ceci nous entraînera souvent — à l'opposé de la méthode de critique interne dite de la *Gestalt*, si pratiquée aujourd'hui sous des formes diverses en Espagne — à chercher des points de références historiques extérieurs aux oeuvres, présentant l'avantage de les éclairer objectivement» (p. xix).

El libro consta de cuatro partes: «El campesino cómico», «El campesino ejemplar y útil», «El campesino pintoresco y lírico» y «El campesino digno».

En la primera parte el autor comienza por estudiar «La tradición del introito rústico-cómico» (cap. I), que en Castilla parece arrancar del episodio pastoril de la *Vita Christi*, de fray Iñigo de Mendoza.<sup>2</sup> Es curioso que el autor no nombre a Timoneda entre los prelopidistas — como Torres Naharro y Sánchez de Badajoz —, que utilizan los introitos cómicos. El segundo capítulo, dedicado al «campesino bobo», ofrece un interesante estudio del tipo, además de una aguda interpretación de la presencia del mismo en el teatro de la época. El autor sugiere un origen medieval y feudal para esta idea despreciativa del campesino. Debo añadir por mi parte que en España dicho desprecio no alcanzó nunca los límites de

2. Cf., por ejemplo, CHARLOTE STERN, *Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual*, en *HR.* XXXIII (1965), 197-245.



otros países europeos, si bien una excepción la constituye el franciscano catalán Francesc Eiximenis, que en el siglo XIV escribió cosas como éstas:

«Et, sumàriament, trobar-los ets [a los campesinos] així hòrrrens, vilans e abominables e sens tota policia e bonea, que res bo sia ne plaent no saben fer o no ho volen fer, sinó per temor, e no res per raó ne per amor. E per tan, aitals hòmens, així servils e pagesívols, e rusticals e desvergonyats, e desraonats, no deuen ésser posats jamés en nenguna honor, car tot grau e dignitat és vituperada d'ells ... car nengun qui raó haja no pot soferir la llur vida bestial e orada.»<sup>3</sup>

Así, este tipo de campesino despreciado, concluye Salomón.

«... est vraiment le 'paysan' au sens étymologique, en d'autres termes 'celui qui ne sait pas', le 'non-initié' ('paganus' ou 'pagano'). Comme le 'païen', il ignore les secrets, les rites d'un certain groupe social, et c'est pourquoi il fait rire» (p. 18).

El cap. III estudia «El punto de vista aristocrático y urbano» de la comedia del Siglo de Oro, en cuanto a autores y público, desarrollando el

3. Terç del Crestià, «Els Nostres Clàssics» (Barcelona, 1929), pp. 291-292. Para Castilla, cf. el ejemplo legal del *Fuero Viejo*, comentado por B. BLANCO-GONZÁLEZ en *Del cortesano al discreto. Examen de una «decadencia»*, I (Madrid, 1962), 61.

tema iniciado anteriormente: el campesino, el inferior en general, será estúpido, cobarde, objeto de risión, etc. Dentro de este contexto, Salomón piensa que «la peur est un phénomène de classe autant qu'un réflexe physiologique ou psychologique susceptible de se retrouver chez tous les hommes, à tous les niveaux de la société» (p. 69). Creo que esto es así en buena parte, pero también que se trata de un fenómeno más complejo, íntimamente relacionado con la idea de *sosiego* puesta de relieve por Américo Castro (*De la edad*, p. 81): quizás el villano no precisa ocultar sus sentimientos tras el *sosiego* externo social, puesto que, como campesino, está al margen de toda sospecha de «limpieza de sangre»; cf. otra vez Castro, op. cit., passim.

El cap. iv está dedicado a «Los alcaldes de aldea». En las pp. 93-96 hallamos una lista de cuarenta y cinco comedias y dieciséis entremeses en que aparece, de una forma u otra, el alcalde campesino. Una vez más el tema no surge caprichosamente en el teatro: hay en la época una lucha de los pueblos y aldeas para obtener la llamada «jurisdicción de por sí» frente a la señorial o a la dependencia de las grandes ciudades (pp. 97-98). Daganzo, la aldea del entremés cervantino, pleitea, a fines del siglo xvi, con el conde de la Coruña, su señor, para conseguir la



autonomía administrativa (pp. 119-120). La ridiculización de estas instituciones municipales y de los alcaldes tendrá varios matices, que oscilan entre la simple sátira urbana de la vida aldeana y la crítica cervantina, de gran vuelo, de alcance nacional, del concepto de la «limpieza de sangre» y de los aspectos irracionalistas que esta «alucinación colectiva», como Salomón dice, propagan por toda la península (p. 120).

El cap. v se refiere a «Los nombres y la lengua» de los rústicos teatrales: patronímicos, juramentos, invocaciones religiosas, el «sayagués»; finalmente, como lengua convencional del campesino literario.<sup>4</sup> Se trata, evidentemente, de una tradición literaria que viene desde la segunda mitad del siglo xv — *Mingo Revulgo*, *Vita Christi*, de Mendoza — y de tipo realista. Tiene también un propósito de diferenciación social (p. 157) de importantes consecuencias:

«... cette mécanisation de l'expression linguistique a fortement contribué à déshumaniser le paysan comique présenté par la 'comedia' pour n'en plus faire qu'une figure théâtrale n'existant que par la scène et pour la scène» (p. 159).

4. Cf. dos trabajos de FRIDA WEBER DE KURLAT, no tenidos en cuenta por el autor: *El dialecto sayagués y los críticos*, en *Filología*, I (1949), 43-50, y *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Esclava* (Buenos Aires, 1963), pp. 65-86.

El cap. 1 de la segunda parte está dedicado a la «Presencia de Horacio, Virgilio, Teócrito y Ovidio, y corriente del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* en la literatura no teatral». Este estudio, sólo aparentemente alejado del tema central del libro, concluye con las siguientes significativas palabras:

«Mais derrière le rêve de paix rurale nous découvrons comme toile de fond commune l'insatisfaction du monde réel éprouvée par les hommes du milieu aristocratique ou urbain. Aussi bien certaines préoccupations plus visiblement en rapport avec l'infrastructure économique de la société peuvent-elles s'ajouter à cette inquiétude spirituelle...» (p. 196).

Seguidamente, en el cap. II, el autor estudia la «Literatura 'fisiocrática' y canonización del campesino», pasando revista a los varios tratados del Siglo de Oro dedicados a la agricultura española y a sus males. No ha de olvidarse que el propio profesor Salomón es autor de un excelente trabajo titulado *La campagne de Nouvelle Castille a la fin du XVI<sup>e</sup> siècle d'après les Relations Topographiques* (París, 1964), único estudio completo sobre el tema, y fundamental para conocer el fondo estructural del campo castellano de la época. La tesis mantenida por el autor en la segunda parte de este cap. II es muy atractiva: la culminación del proceso de idealización



campesina llega, en el momento de la elevación, a los altares del patrón de Madrid, san Isidro Labrador, en 1619.

El cap. III trata de la «Impureza ciudadana y pureza aldeana», es decir, de la expresión teatral del proceso ideológico y social estudiado previamente. Una vez más, la obsesión por la «limpieza de sangre» aparece dominante: pues la nueva idealización campesina presenta, como es sabido, al aldeano «limpio» frente al hidalgo sospechoso. Lope de Vega incurre en un significativo anacronismo, muy revelador, al poner en boca de san Isidro Labrador las siguientes palabras:

«... ya la haciendilla vistes  
de mi pobre humildad, dejando aparte  
que me dejó limpieza  
mi padre honrado, desta edad riqueza.»  
(*La juventud de san Isidro*, cit. en p. 243.)

El cap. IV se refiere a las «Virtudes económicas y riquezas del campesino», estudiando, en primer lugar, la «nostalgia de la Edad de Oro y la revolución de los precios». Pero se trata de algo más complejo. Como señala el propio Salomón, se desarrolla en la España del Siglo de Oro un violento sentimiento antiburgués, que tiene su mira puesta en un pasado perdido para siem-

pre, un pasado de unidad medieval (pp. 258 y siguientes). «Limpieza de sangre», honor, horror al trabajo manual, etc., elementos que producen una total alienación en la atormentada España de la época. En estas condiciones, el sueño de una desaparecida *Edad de Oro* y de un «retorno a la tierra» son perfectamente explicables. Pero, naturalmente, también la idealización literaria del campesino está sujeta a deformación alienante, y así el campesino envidiado será un *labrador rico*, cuyo ejemplo perfecto representan el Juan de *El villano en su rincón* o el García del *Del rey abajo, ninguno*.

El cap. v, «Felicidad y sabiduría rústicas», complementa lo anterior, terminando con una crítica de la común y extendida idea del «senequismo» como explicación de este tipo de *labrador rico* de la comedia (pp. 356-357). Porque, evidentemente, ¿qué «senequismo» y «contentamiento con lo poco» hay en *El villano en su rincón*? Cf. una antología de riquezas labradoras en pp. 275-303.

El cap. vi, «Estado de matrimonio y celibato», es, inesperadamente, una especie de canto lírico a la «mujer fuerte» campesina, en contraste con la «bachillera» o enamoradiza heroína de las comedias de ambiente urbano. El cap. vii estudia «El campesino devoto y caritativo», caracte-



rísticas complementarias, necesariamente, de las ya anotadas. El profesor Salomón termina esta parte segunda de su monumental libro afirmando que

«... nous pouvons dire que une "comedia" d'ambiance rustique, en répétant sous différents angles l'image idéale du paysan heureux et édifiant, contribuait à consolider une société de classes (monarcho-seigneuriale), fondée sur la production rurale et dominée par les propriétaires terriens» (p. 422).

Pero creo que, de nuevo, al lado de esta interpretación, y sin excluirse mutuamente en modo alguno, deben colocarse las teorías de Américo Castro, pues la «pureza» ideal campesina es también «medieval» y «natural», frente a la corrupción urbana.<sup>5</sup> Como dice Salomón:

«... toutefois nobles et citadins, mutilés eux-mêmes par leur propre société (les thèmes du 'menosprecio de corte' et du 'desengaño'), avaient besoin de cette illusion. Ils en abreuyaient leur imagination, leurs rêves» (p. 423).

La tercera parte del libro comienza con un resumen de las cuestiones precedentes, y el autor señala que el movimiento idealizador de ciertos

5. Cf. el reciente libro de A. A. VAN BEYSTERVELDT, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la Comedia Nueva espagnola* (Leiden, 1966).

aspectos de la vida campesina no es, por parte de la aristocracia y de los elementos urbanos del Siglo de Oro, sino «un moyen d'échapper a leur propre existence sentie comme une aliénation» (p. 427). El cap. I de esta parte trata de la «Introducción de los valores campesinos líricos o pintorescos en la escena, y su significado aristocrático», con referencia especial a una de las constantes del Siglo de Oro en su aspecto teatral: el noble disfrazado de campesino. Salomón halla nada menos que ochenta comedias de Lope y veinticinco de Tirso en que aparece dicha situación (pp. 468-469). Un subtema interesante que el autor trata en este capítulo es el del «salvaje», que consta en ocho comedias de Lope (pp. 462-463). Reconociendo lo significativo del asunto, el profesor Salomón recomienda un estudio especial del mismo en la literatura del Siglo de Oro.<sup>6</sup>

El cap. II trata de «Los vestidos campesinos en la escena»; el III, de «Los instrumentos musicales, los gritos, los cantos y las danzas»; el IV, de «Los juegos y los trabajos»; el V, de «Las fiestas

6. Un reparo cabría hacer aquí, y es que mientras el autor cita el artículo de J. M. AZCÁRATE, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo español de arte*, núm. 82 (1948), pp. 81-99, parece olvidar los trabajos fundamentales sobre la materia; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), p. 36, y H. V. LIVERMORE, *El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar*, XXXIV (1950), 166-183, dejando aparte otros estudios anteriores y menores.



de primavera y de verano» (con un importante estudio sobre el tema del «trébole», pp. 648-663); el VI, de «Las romerías»; el VII, de «La boda y el bautismo rústicos»; el VIII, finalmente, de «Las fiestas de homenaje y de bienvenida». En este último, Salomón recuerda la existencia de cantos similares en la Edad Media; me atrevería a añadir que el ejemplo más ilustrativo es el de la jarcha famosa de Yehudá Leví:

«Des kand mew Sidiéllöh béned  
— ¡tan bōnah I-bišārah! —  
komo rāyo de šōl yéšed  
en Wād al-hýāra.»<sup>7</sup>

Compárese con la bienvenida de *El conde Fernán González*, de Lope, citada por Salomón (p. 725):

«Bien vengáis triunfando,  
conde lediadore;  
bien vengáis el conde»,

e con la situación semejante de *Fuenteovejuna* (p. 726; para otros ejemplos, 727-737):

«Sea bien venido  
el comendadore,  
de rendir las tierras  
y matar los hombres.»

7. Texto según E. GARCÍA GÓMEZ, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (Madrid, 1965), p. 382.

Estos caps. II-VIII constituyen, por un lado, un auténtico *corpus* del elemento popular y folklórico en la comedia del Siglo de Oro, y, por otro, un interesante y atractivo estudio del mismo, quizás orgánicamente estructurado por vez primera. Pero tan interesantes como el tema en sí son las interpretaciones que el autor hace de él: que hay una influencia mutua de lo «popular» y de lo no «popular», según «de perpétuel échange artistique qui caractérise les sociétés divisées en classes de la période précapitaliste» (p. 629); que «des coutumes séculaires d'un peuple vivant en profonde communion avec sa terre et son ciel», ejercen su influencia inevitable en el gusto ciudadano y literario (p. 663); que, en fin,

«... de tels mouvements lyriques d'unanimité venant des profondeurs du peuple contribuaient à fortifier chez les spectateurs aristocratiques et urbaines, propriétaires de fiefs et de bien-fonds ou aspirant à le devenir, le sentiment de la communauté parfaite, l'image favorable qu'ils se faisaient du système dominé par eux. Ces mouvements de ferveur "vassalique" leur donnaient, par des voies esthétiques, une bonne conscience politique, tout en exprimant, aussi, le rapport fondamental des écrivains avec leurs protecteurs nobles» (p. 738.)

La introducción a la parte cuarta y última del libro (pp. 743-745) ofrece un excelente resumen



de lo tratado hasta este punto. En el cap. 1, «El campesino rico», el autor insiste de nuevo en lo dicho en el IV de la parte segunda: en la comedia, el héroe campesino ha de ser, en la mayoría de los casos, rico y poderoso, una especie de patriarca bíblicamente primitivo. Salomón vuelve ahora al tema estudiándolo en relación con la existencia auténtica de tales campesinos ricos. Un texto del «economista» Martín González de Cellorigo, citado por el autor (p. 772), ahorra todo comentario:

«Por estar confundidos los términos en quanto a la nobleza de los labradores, es necesario distinguir en que dos suertes hay de ellos: unos, que labran y cultivan sus tierras hereditarias; otros, que siguen las colonias por conduction y arrendamiento. Los primeros son tan honrados y nobles en sí, que no ay officio ni trato en la República que a él se ygual.» (*Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España*, 1600.)

Y, además, todos los labradores ricos tienen algo en común: son cristianos viejos por los cuatro costados.

El cap. II, «La ascensión social», presenta uno de los aspectos menos estudiados del tema campesino en el teatro del Siglo de Oro: la accesión a la hidalguía del villano de origen rústico. América, la Iglesia y la Universidad eran tres

posibilidades (pp. 781-785); la compra de tal hidalguía, otra (pp. 785-788); el matrimonio, la última, y muy generalizada (pp. 788 y ss.), a pesar de las dudas de las familias de ambos contrayentes, bien expresadas en estos versos de *El galán de la Membrilla*, de Lope (citado por Salomón, p. 789):

«Y ¿presumes tú que Tello,  
sobre ser rancio villano,  
dé su hija a un casquivano  
todo cadenita y cuello,  
por acercarse a hidalguía,  
siendo tan cristiano viejo  
como el que más?»<sup>8</sup>

«La dignidad del villano» es el título del capítulo III, sin duda uno de los más importantes del libro. Salomón parte de un hecho concreto y bien conocido: «il arrive que le vilain de la 'comedia' revendique le droit à l'honneur ('honor' ou 'honra' indistinctement) avec une insistance surprenante» (p. 805), y añade: «Il n'est pas douteux que les 'labradores' de la réalité, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, demandèrent, de plus en

8. Cf. otros ejemplos en pp. 790-804. Para un estudio de la inseguridad económica y social de la época, que condujo a este movimiento ascendente del campesinado rico y a la decadencia continua de una hidalguía incapaz de crear una clase burguesa, necesaria para el desarrollo normal del país, cf. PIERRE VILAR, *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español* (Barcelona, 1964).



plus, le droit a l'honneur» (p. 808). En las páginas siguientes, una acumulación de pasajes en que se intenta una reivindicación cristiana del «labrador» y una rebeldía contra el calificativo de «villano», culmina con un estudio sobre el concepto y la importancia de la «limpieza de sangre» en este proceso de protesta y de ascenso social. La interpretación de Salomón, verdaderamente importante, es la siguiente :

«Par sa croyance raciste, le paysannat espagnol traduisait sa conscience de classe aliénée par la société monarcho-seigneuriale; en tant que paysannat il était partie intégrante d'une formation sociale féodale-agraire qui prolongeait le Moyen Âge dans les temps modernes et il en portait les stigmates; le préjugé populaire de la race n'était que la réaction de défense aveugle de ruraux incapables de connaître leur propre situation historique et de la comprendre théoriquement; ceux-ci transposaient en lutte de races ou de religions la lutte de classes qu'ils poursuivaient obscurément contre leurs divers oppresseurs, et c'est pourquoi face aux autres catégories sociales le sentiment de la "limpieza de sangre" vint nourrir la revendication d'honneur et de dignité des paysans ... Au XVI<sup>e</sup> siècle (et surtout à partir de la seconde moitié du siècle), fut le report de l'hostilité "vieille-chrétienne" contre certaines couches de la noblesse (anciennes ou nouvelles) accusées de s'être mésalliées avec des familles juives ou maures» (pp. 819-820.)

Pierre Vilar coincide con Salomón en la tesis de las supervivencias medievales en la época imperial.<sup>9</sup> En cuanto a la expulsión de los moriscos, escribe también Vilar algo semejante:

«Al estupefaciente económico de la inflación se añade, en 1609, el estupefaciente social. A la opinión inquieta se ofrece la diversión de la expulsión de los moriscos ... Pero la desconfianza hacia el falso cristiano, la "mala casta", el espía, el merodeador, el traficante que acumula ducados, hacen del morisco la víctima propiciatoria de una época en crisis. Se le acusa de ser *demasiado prolífico* y de *vivir de la nada*: he ahí los verdaderos agravios. La clase media castellana, al borde de la ruina, envidia a los grandes señores esta mano de obra colonial.»<sup>10</sup>

Para Salomón el racismo español del siglo de Oro es evidente. En estudios aún más recientes que el suyo se insiste en esta idea,<sup>11</sup> frente a la opinión de Américo Castro.<sup>12</sup> Pero, al mismo tiempo, Salomón insiste en los fundamentos económicos del odio racial y del antisemitismo español (p. 820, n.º 36), y anuncia un próximo

9. Op. cit., *El tiempo del 'Quijote'*, apartado titulado «El imperialismo español, etapa suprema del feudalismo», páginas 438-441.

10. *Ibid.*, p. 435.

11. A. A. VAN BEYSTERVELDT, op. cit., p. 178 y nota 38. Y anteriormente, J. A. VAN PRAAG, en su reseña de la obra de CASTRO, *De la edad conflictiva*, en *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 28 (1962), pp. 234-236.

12. *De la edad*, p. 86.



trabajo sobre este tema en particular. Adelantando algo del mismo, afirma que

«... la cause sociale de l'antisémitisme espagnol à la fin du Moyen Âge est la même que celle de l'antisémitisme antique: l'opposition de toute société fondée principalement sur la production de "valeurs d'usage" à l'égard des marchands et des financières (producteurs de "valeurs d'échange")» (loc. cit.).

En las pp. 823 y ss. Salomón anota una buena cantidad de ejemplos tomados de las comedias que ilustran ampliamente el tema.<sup>13</sup>

El cap. IV presenta «Los conflictos del noble y del campesino», divididos en tres categorías: conflicto entre campesino e hidalgo; conflicto entre vasallo y señor; conflicto entre campesino y soldado. A la primera pertenecen obras maestras como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, al menos en ciertos aspectos fundamentales. Muy interesante es el hecho de que en tres comedias de este tipo, en alguna de los otros dos, y en textos no dramáticos también, la oposición entre campesino e hidalgo aparezca delimitada por la acusación de los villanos contra los hidalgos: «cansada hidalguía», «hidalgos cansados», etc. (pp. 847-850). Una vez más, a lo puramente social se une la obsesión por la limpieza de san-

13. Ejemplos bien conocidos en muchos casos; cf. CASTRO, *De la edad*, pp. 235-239.

gre.<sup>14</sup> A los ejemplos aducidos por Salomón y Castro Cabría añadir otro, quizás el primero literariamente: fray Iñigo de Mendoza, comentando las prácticas judaicas de la Ley Antigua, escribe que

«Otras mill ordenaçiones  
acordó Dios de les dar,  
por quitar las ocasiones  
con tales ocupaciones  
del su presto ydolatrar;  
que sin deuerles ser dadas  
por figuras del Mexías,  
eran gentes mal domadas,  
que en no estando exercitadas  
buscauan mill gullurías»,

añadiendo poco después que Jehová les dio a los hebreos

«en la su ley de escriptura  
cerimonias trabajosas.»<sup>15</sup>

Eran, pues, bien conocidas las características «trabajosas» y «cansadas» de judíos y judaizantes. La acusación de los villanos contra la hidalguía adquiere así un tono violentamente antisemita.

El conflicto entre vasallos y señores lo explica Salomón en las pp. 849-892, desde el

14. Cf. sobre esto CASTRO, *ibíd.*, pp. 227-228.

15. *Vita Christi*, ed. NBAE, XIX, 23 y 24, respectivamente.



punto de vista de la presencia de «antiféodalisme au sein du féodalisme» (p. 889).<sup>16</sup> Finalmente, el conflicto entre campesinos y soldados es tratado en las pp. 893-909: ¿Qué mejor explicación del problema planteado en *El Alcalde de Zalamea* y en otras obras que el *Memorial sobre el acrecentamiento de la labranza y crianza* presentado a las Cortes castellanas? (pp. 893-894; cf. 894-898 para otros textos similares). Según Salomón, en *El Alcalde de Zalamea*, concretamente, el motor esencial del drama es «de sentiment de l'honneur familial, mais c'est l'opposition historique des militaires et des paysans qui nourrit ce sentiment» (p. 904). Tema discutido, como es bien sabido, es la intervención real que, como constante, corona las comedias de rebeldía campesina. Para Salomón, no se trata solamente de algo históricamente correcto en las obras cuya acción transcurre en la Edad Media y más específicamente en el siglo xv; se trata también de que

«...l'unanimité autour du Roi, qui émergeait de ces "comedias", permettait d'estomper les désaccords existant à l'intérieur de la société monarcho-seigneuriale et donnait aux spectateurs l'illusion qu'elle était achevée, cohérente, définitive» (p. 911).

16. Cf. como ilustración de esta idea y desde un punto de vista estrictamente histórico, L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Nobleza y monarquía* (Valladolid, 1959), pues las raíces del problema planteado en las comedias del Siglo de Oro están en el conflicto de poderes del siglo xv.

Aparte de que, desde luego, el sometimiento al poder real significaba un paso adelante frente al sometimiento al poder señorial; el deseo de los lugares de señorío civil o religioso era el de llegar a ser realengos; cf. el propio Salomón, *La campagne*, passim.

Una enseñanza final se desprende de la obra del profesor Salomón: que la complejidad de los problemas históricos y literarios españoles exigen una utilización de perspectivas complementarias. Un ejemplo reciente es bien ilustrativo a este respecto: *El mundo social de la Celestina* (Madrid, 1964), de J. A. Maravall, y *La Celestina como contienda literaria* (Madrid, 1965), de Américo Castro, estudian la obra de Fernando de Rojas desde el punto de vista social la primera, y desde el punto de vista del judío converso la segunda. Ambas tesis no se excluyen; la unión de las dos nos ofrece una visión más completa y rica, más humana. Quizás el profesor Salomón, con algo de más insistencia en la problemática conversa y en la especial mentalidad de los españoles del siglo de Oro producida por la manía obsesiva de la «limpieza de sangre», pueda hacer una fructífera y definitiva síntesis de los dos tipos de aproximación citados.



# 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 hay 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.

Casa Provincial de Caridad  
Imprenta - Escuela