



Arriba, Valle-Inclán por Leal de Cámara. A la derecha, "Aguila de Blasón" filmada para televisión por José Antonio Páramo.

Proyección escénica de las "Comedias Bárbaras"

Por Juan Antonio Hormigón

Las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán, son una trilogía. En su plan cronológico debe situarse en primer lugar "Cara de plata", seguida de "Aguila de blasón" y "Romance de lobos". Si nos atenemos a su redacción el orden es muy distinto. Las dos últimas se publicaron en libro o folletón entre 1.907 y 1.908, mientras que la que abre el ciclo vio la luz en la revista "La Plu-

ma" en 1.922. La aparición de las "Comedias" es estrictamente contemporánea de otra trilogía narrativa, la de "La Guerra Carlista", esta sí, concluida en breve tiempo. Coincide también con su primer libro de versos, "Aromas de leyenda", y con narraciones cortas tan significativas como "Una tertulia de antaño" (1.909). Precede en poco a "Voces de gesta" y "La corte de Estella". Si la inspiración temática de la mayor parte de estas obras son los lances de la Guerra Carlista última, con su cortejo de pasiones humanas, brutalidades, heroísmos, paisajes, luchas de facciones y de ideas, tanto "Aguila de Blasón" como "Romance de lobos" están impregnadas de "tradicionalismo" como ideología. El "tradicionalismo" para Valle-Inclán constituye un intento de superación del ordenamiento jurídico liberal-burgués y de las estructuras capitalistas de producción, que apenas han iniciado su proceso de expansión en España. No se traduce en posiciones políticas coherentes sino más bien en un conjunto de propósitos ambiguos. Es la respuesta al mundo mezquino y rapaz de la Restauración, su intento de superarlo a través de la poética exaltación de la sociedad patriarcal. Esta especie de utopía reaccionaria imposible, queda sobradamente contrarrestada por la poética y recursos estéticos utilizados por el escritor para desarrollar su Plan y Proyecto temático. El punto de vista de historiador, del que Valle hizo gala en muchas de sus obras, es patente en las "Comedias Bárbaras". La trilogía articula como eje la figura de don Juan Manuel Montenegro, tío en la ficción literaria del marqués de Bradomín, hidalgo entre feudal y cacique, vinculero, señor de vidas, haciendas y justicias, padre honorario y real muchas veces, de los habitantes de muchas leguas a la redonda de su casa solar. Como señaló Gómez Marín ("La idea de sociedad en Valle-Inclán"), reúne en su persona la condición del señor-amor, el padre y el juez. Atributos de raigambre feudal, mantenidos en ciertas bolsas sociológicas de la vida española a lo largo del siglo XIX y parte del XX.

Valle-Inclán muestra una palpable simpatía hacia su personaje pero ello no le impide ser veraz. Siente



nostalgia por esos hombres y las relaciones productivas y sociales que propiciaban su existencia. Piensa que el proceso de industrialización naciente, impulsado por la burguesía liberal, ha trastocado mortalmente un "Orden de las cosas" más armónico, iniciando un periodo de caos social, degradación, mezquindad y violencia. La garrula vulgaridad de los burgueses enriquecidos por la desamortización, sus ideas y actitudes, la consideración del dinero como valor máximo que legitima a los individuos, se le aparecen como culminaciones de la mediocridad chocarrera. Pero el escritor, situado conscientemente en el filo entre dos épocas y dos mentalidades diferenciadas, va a construir una crónica de la historia reciente de la España rural y feudal. Cantando las glorias del mayorazgo, descubrirá su crisis histórica mortal e inapelable. Subrayando las virtudes de la sociedad estamental, desvelará su impotencia para responder a los imperativos éticos, humanos y económicos que los nuevos tiempos plantean.

En este sentido puede afirmarse que Valle-Inclán sintetiza en su crónica del mayorazgo una parte de la historia de España. El propio escritor lo reconocía en 1.924, cuando respondió a Rivas Cheriff en una carta publicada en la revista "España": "He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo; ya nadie volverá a ver vencileros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor con todos sus vicios- eran los hidalgos, lo desaparecido".

He querido hacer hasta aquí una rápida síntesis de los aspectos substantivos de las "Comedias Bárbaras" en lo que toca a su contenido, significado y contexto temático. Mayor importancia tiene, en mi opinión, la estructura teatral adoptada por el escritor para su proyecto, no solo por lo que representa como sugerencia escénica, sino porque su decidida utilización posibilita la complejidad contradictoria de la crónica y le confiere rasgos insólitos en la historia del teatro español contemporáneo. Al escribir su trilogía "Bárbara", Valle-Inclán abandonó las formas dominantes en la escena española a lo largo de más de siglo y medio, para entroncar con la truncada tradición de "La Celestina" y buscar en Shakespeare su referente inmediato. Es verdad que por su estructura y su aliento épico y trágico a un tiempo, podrían quizás postularse puntos de contacto entre el plan general del tríptico y sus homólogos griegos. Posiblemente "La Orestíada" sea a los Atridas lo que las "Comedias Bárbaras" a los Montenegro. Sin embargo, el referente perceptible y confesado por el propio escritor en 1.927 y después, es Shakespeare.

La progresión discontinua y la síntesis temporal, que son características propias del teatro histórico shakespiriano, aparecen sistemáticamente utilizadas en la trilogía valleinclániana. La contraposición entre espacios y temporalidades individuales y colectivos, entre lo dramático y lo histórico, también. Incluso ese proceso mostrado impecablemente por Shakespeare en sus obras históricas de ascenso, gloria y caída de los reyes feudales que sueñan con dominar el mundo y someterlo, es similar a las fases de la crónica del vinculo que muestra a través de sus tres obras la gloria, degradación y hundimiento de Montenegro y su mundo.

Valle se adueña de las estructuras teatrales shakespirianas, no por el atractivo de su estructura libre, llena de claroscuros, que tanto subyugó a los dramaturgos del romanticismo, sino por su valor estructural. Lo hizo para abandonar la articulación cerrada y circular del drama burgués y proponer una relación abierta entre los espacios y temporalidades vividas por sus personajes y los tiempos y espacios en



Valle Inclán en su casa de Madrid, en 1.914.

que realmente vivían. La adopción de esta metodología le llevó finalmente a descubrir el valor de las formas narrativas cinematográficas como antídoto a un teatro en que las acciones se relatan y no se visualizan, no se hacen ostensibles. La entrevista publicada en "La Luz" en 1.933, es particularmente reveladora al respecto. Hace bastantes años que señalé la coincidencia existente entre el descubrimiento del montaje filmico llevado a cabo por Griffith, desarrollado después por Eiseinstein, y la estructura de montaje en paralelo que Valle da a "Cara de Plata". La organización del material literario en escenas o cuadros completos que poseen una autonomía relativa en el interior de la obra; la contraposición entre escenas o pasajes dentro del mismo cuadro, anticipan una forma de escritura teatral que dramaturgos como Brecht o Maiakovski iban a desarrollar años después.

Siguiendo la pista de la conexión shakespiriana, no quiero pasar por alto la relación más nítida e intrínseca de Montenegro con el Rey Lear. Jean Kott escribe a propósito de esta obra: "El tema del 'Rey Lear' es la descomposición y el derrumbamiento del mundo. El 'Rey Lear' comienza como las crónicas: por la división del Estado y la abdicación del monarca, y termina, también como ellas: por el advenimiento de un nuevo monarca. Aquí también, entre el prólogo y el epílogo transcurre una guerra civil. Pero, contrariamente a los dramas históricos y a las tragedias, el mundo no vuelve a componerse". No se trata pues de rastrear referencias anecdóticas entre ambos personajes, señaladas con curiosa agudeza por algunos contemporáneos de la aparición de la trilogía, sino de una relación más profunda en su estructura, metodología y objetivos. El desarrollo de las "Comedias Bárbaras", podría responder a una descripción global muy próxima a la que Kott hace de Lear.

Hasta aquí los aspectos propios de un análisis dramático de primera fase, reducidos a la síntesis constreñida propia de la ocasión y el lugar. A partir de aquí tendríamos que hablar de la proyección escénica de estas obras en concordancia con los planteamientos desarrollados, pero propiciando un abanico de innumerables sugerencias generadoras de respuestas estilísticas concretas del cuño más variopinto. Desearía recalcar no obstante, que a pesar de la indudable autonomía del texto en tanto que literatura dramática, sin olvidar tampoco las voces que durante décadas han negado cualquier filiación escénica a estas obras situándolas en el limbo irredento de las producciones insólitas, incalificables; consciente como soy de la dificultad que conlleva abordar su montaje por la complejidad técnica que implica, ignorar, o no comprender la necesaria e imprescindible ostensibilidad teatral de esta apabullante creación de la literatura dramática española contemporánea, significaría contraerlas, reducir las, cercenarlas de su objetivo intrínseco que no es otro que su visualización a través de las prácticas concretas de su puesta en escena. A riesgo de ser simple enunciador de propósitos pero sabedor de que otra cosa no puedo hacer, me atrevo a avanzar algunas hipótesis.

El estilo escénico global de la trilogía vendrá sin duda definido por una acumulación de instancias estilísticas parciales. En líneas generales se advierte un predominio expresionista en el conjunto, pero no es difícil hallar escenas concretas de un grotesco contraído, cargado ya de resonancias esperpénticas. Basta recordar en este sentido las escenas quinta, sexta y séptima de la cuarta jornada de "Águila de Blasón", que constituyen un episodio autónomo en tres secuencias dentro de la totalidad de la obra. Pero además podrían hallarse rasgos de un

tenebrismo no expresionista sino antropológico, en la medida que puede serlo la iconografía de ciertas tradiciones populares. Restallan a veces pasajes épicos y todo el tríptico se halla impregnado de esa tradición realista española tan ajena al naturalismo, que si podría constituir una afirmación disuasoria absoluta. Esta variedad permite un amplio abanico de posibilidades y establece unos acusados márgenes de riesgo.

En segundo lugar señalaría como problema la concreción física, dinámica y gestual del personaje de Montenegro. Pensar en la puesta en escena de las "Comedias Bárbaras" sin un actor técnico y conceptualmente capaz de dominar y descubrir las complejidades y recovecos del personaje, implicaría renunciar al imprescindible punto de referencia temático de la trilogía.

En tercer lugar debo hacer referencia a las cuestiones de infraestructura y a su corolario que no es otro que la economía teatral. Abordar un proyecto de este tipo supone contar con un conjunto humano que pueda asumirlo en condiciones, y un espacio que cuente con los recursos técnicos imprescindibles para montarlo con garantías.

Por último quisiera señalar un deseo: acometer la trilogía en su conjunto. Ofrecerla en la totalidad de desarrollo con el que fue concebida. Pero esto es ya algo más que una sugerencia.

BUENOS AIRES

El escenario es la calle

Por Osvaldo Calatayud

Desde la llegada de la democracia a la Argentina, Buenos Aires, y muchas otras partes del país han aceptado una nueva forma de teatro: El Callejero. Numerosos grupos invaden las calles de las ciudades y pueblos en busca de los espectadores que no se acercan a los teatros tradicionales. Es un teatro itinerante que realiza dramatizaciones de fuertes vínculos con raíces populares. Improvisan sus escenarios en parques y plazas, y como dicen alguno "si la gente no viene hacia nosotros, nosotros iremos a ellos".

Son grupos de auto-gestión. No bien se instaló la democracia en el país que devolvía la esperanza en la vigencia de la libertad de expresión, se hizo visible este fenómeno grupal que pronto se convirtió en un movimiento que persiste hasta el día de hoy.

Estos grupos nacidos en 1980, durante mucho tiempo fueron corridos de las plazas y de los espacios alejados de la tradición burguesa. Pero, poco a poco, fueron encontrando su lugar. Enrique Dacal (Teatro de la Libertad), uno de los directores protagonistas de este fenómeno nos dice: "Los grupos de auto-gestión, con



A la derecha, "Del Misil a la flor" y abajo, "Los tíos del camino", ambas por el grupo teatral "La obra".

