

DOS DRAMATURGIAS Y UN SOLO ESTILO DE PUESTA EN ESCENA

FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Universit  de Vanderbilt

En una serie de trabajos recientes concebida como introducci3n, a la que me permití llamar -entre humorística y patéticamente- "patología del teatro español del siglo XX", he tratado de registrar y comentar, por referencia tácita al contexto del teatro occidental contemporáneo, algunas de las anomalías de la historia del teatro español, cuyas raices est n, ciertamente, en la anormalidad cr3nica de la relaci3n dialéctica -siempre de doble direcci3n- entre teatro y sociedad.

El prop3sito de esta comunicaci3n, para la que he elegido como lema una sentencia de Gadamer -"Un pensamiento verdaderamente hist3rico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad"¹- es reflejar críticamente dos imágenes de drama hist3rico y dos estilos de dramaturgia antag3nicos entre sí y percibidos como tales tanto en el espejo de la conciencia colectiva de los públicos de ayer como en el espejo individual de la conciencia crítica del lector/espectador de hoy, s3lo que con la particularidad sintomática de que la oposici3n es todavía mucho más antag3nica entre las experiencias de los lectores de hoy y los públicos de ayer, radicalizados y polarizados todos sus signos de percepci3n e interpretaci3n.

Las dos dramaturgias elegidas, paradigmáticamente contrapuestas entre sí, son las de Marquina y Valle-Inclán.

¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filos3fica*. Trad. al español Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p.370.

Leer hoy los textos teatrales de ambos autores exige no olvidar ni las distancias ni los obstáculos que la historia del teatro español y occidental y la historia de España y su teatro, han ido acumulando en nuestra memoria de lectores y espectadores de teatro, interponiendo una densa red de lentes mediadoras entre nuestra mirada y esos textos y sus referentes históricos, textos que no nos llegan nunca aislados, sino rodeados de otros muchos textos -de Benavente a Casona y de Lorca a Buero, pero también de Jarry a Brecht o de Artaud a Becket- y de experiencias clave como la Guerra Civil española, la Dictadura franquista, la Segunda Guerra Mundial etc... Si peligroso es leer el teatro de uno y del otro autor y plantearse la cuestión de la índole específica y de la función social estética de su dramaturgia -su novedad, su originalidad o su autenticidad- sin tomar conciencia, aunque sólo sea espectralmente, de la proyección en la pantalla de esos textos, en el acto mismo de su lectura, de la película de la historia del teatro, no más ni menos peligroso es pensar que leemos esos textos en directo y sin intermediarios, olvidados de la cámara de proyecciones que nos constituye como lectores de nuestro tiempo. Es esta proyección cultural de nuestra mirada de lectores la que determina la interpretación y valoración de la función y recepción de sus textos durante los años que van primero, durante la etapa de su producción -escrita y escénica-, de 1907-1908 -*Águila de blasón*, *Las hijas del Cid*- a 1936, y, en una segunda etapa, post mortem (Valle-Inclán muere en el 36, Marquina en el 46), en los años que van, respectivamente, de la década de los 40 a 1975, primero, y de la muerte de Franco y el tránsito de la sociedad de censura a la sociedad de contracensura postfranquista que desemboca, a partir de 1982, en la conflictiva sociedad democrática actual.

Sólo quiero recordar, a título de ejemplo, una sola fecha de esta última etapa: 1979, año del centenario de Eduardo Marquina. Los periódicos se limitaron a publicar breves reseñas de su vida y su obra, cortésmente, pero sin que hubiera nada en ellos que trascendiera ese puntual y amable recordatorio: ningún libro nuevo ni artículos significativos ni -mucho más importante aún para marcar la ocasión- reposiciones de ninguna de sus piezas dramáticas en los escenarios españoles. En contraste con ese silencio en la escena y el libro, en la temporada teatral de 1978-1979 se representaron, sólo en Portugal, cinco piezas de Valle-Inclán, montadas por Blanco Gil y la Compañía -*Teatro do Nosso Tempo*-, y en España dos montadas, respectivamente, por el Teatro del Matadero de Murcia y el Grup d'Acció Teatral -*Los cuernos de Don Friolera* (dirección De César Oliva) y *La cabeza del dragón* (dirección de Enric Flores)- y se publicaron

Dos dramaturgias y un solo estilo de puesta en escena

dos libros sobre él, el de Eliane Lavaud y el de Gisbert Kaal¹. En contraste con 1979 baste recordar 1986, fecha de la celebración del cincuenta aniversario de la muerte de Valle-Inclán y la explosión internacional de simposios, publicaciones, exposiciones y montajes valleinclanianos.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, para los públicos que aplaudían a Marquina y los empresarios que condenaban al ostracismo escénico a Valle-Inclán, la medida del éxito o del fracaso nada tenía que ver, obviamente, con la nuestra de lectores de hoy. En plena crisis de la conciencia nacional, consecuencia y secuela del trauma del 98 -"el famoso Desastre"- en un contexto ideológico desgarrado por graves problemas políticos, sociales y económicos, Marquina, a partir de 1908, propone a sus compatriotas un tipo de drama histórico que representa el pasado como fuente de mitos nacionales, encarnados escénicamente en personajes interpretados por el público como modelos a paradigmas de un modo y estilo de ser valiosos y como condensaciones de caracteres históricos percibidos como quintaesencias de la colectividad nacional. En esos momentos, la función más aparente de ese estilo de drama -como ya señalé hace años- era, sin duda, la de suministrar a una sociedad en crisis unos arquetipos salvadores que plasmaran las entonces llamadas "virtudes (en crisis) de la raza". Por medio del entusiasmo lírico y de la comunión sentimental de autor y público con los que juzgaban valores supremos de raza -otra vez el vocablo sólito ayer, hoy insólito-, el pasado histórico español, encarnado en figuras heroicas de excepción, impone brillantemente sobre la escena, servido por los mejores actores, actrices y escenógrafos de la época, su retórico esplendor, a la vez que propone una lección de grandeza que exalte el convaleciente y traumatizado espíritu patriótico y lo reconcilie consigo mismo.. Era ese público, no muy distinto del que muy pocos años antes había aplaudido a rabiarse *El loco Dios* (1900) o *A fuerza de arrastre* (1905), dramas ambos de Echegaray, consagrado *urbi et orbi* por el premio Nobel, el público con el que Marquina tenía que contar si quería estrenar su teatro histórico. En realidad era el único público que llenaba los teatros públicos anteriores a la Primera Guerra Mundial y anteriores a la explosión europea de las vanguardias históricas, a las que en el teatro español les esperaba la

¹ KAAL, Gisbert. Von Modernisme zur Grotteske: Untersuchung zur Lyrik von Ramón del Valle-Inclán, Frankfurt, Lang, 1979.

LAVAUD, Eliane. *Valle-Inclán: Du journal au roman(1888-1915)*, Paris/Braga, Klincksieck, 1980.

trivialización y la estrangulación y, finalmente, la invisibilidad en el *ghetto* minoritario.

Ese público, salido de la sociedad de la Restauración, a la que Galdós describiría en profundidad, capa a capa en sus *Novelas Contemporáneas*, era el público, heredero legítimo y en activo, de aquella sociedad cuyos rasgos ético-sociales resumía Ortega, volviendo la vista atrás para apuntar adelante, como estribados en "el amor a la ficción jurídica, a la pomposidad, a la exterioridad, a contentarse con la apariencia" y -concluía Ortega- "como más característico que todo esto, como más pernicioso, como raíz y origen de lo dicho, el fomento de la incompetencia"¹. Es decir, la sociedad para la que Valle-Inclán inventará el *esperpento* como forma *ad hoc* para representarla.

En oposición a Valle-Inclán, Marquina no eligirá un teatro de la disidencia cuya función era la de agredir al público, creando en él una ruptura entre la desagradable imagen histórica del pasado proyectada en el espacio escénico y la imagen histórica reconfortante del pasado inscrita en el espacio de la conciencia colectiva, sino que, muy al contrario, intentará por todos los medios mantener y salvar la unidad entre escena y sala, entre drama y sociedad, como posible terapéutica para salvar de la bancarrota la conciencia en crisis, conscientemente asumida o no, de la sociedad española postcolonial traumatizada por todos los fantasmas concitados por el 98. Al naufragio de la conciencia histórica del presente no debía corresponder, en ese teatro, como corolario necesario, el naufragio de la conciencia histórica del pasado. Esta tenía que ser rescatada teatralmente en los escenarios -el del teatro público y el de la conciencia colectiva del público- mediante su transformación en viático que pudiera ayudar a vencer el pesimismo o detener el desánimo y a salir de ambos. Frente a la curación por la crítica del pasado a que se entregan los hombres del 98, Marquina propone la curación por el rescate del pasado, rescate que, obrando a modo de medicina bienhechora y reconstituyente, temple y fortalezca el ánimo mientras llega la curación definitiva. Frente a la catarsis, a la vez de signo grotesco y trágico que Valle-Inclán terminará asignando como función primera a su teatro, Marquina asigna al suyo una función celebrativa. Representante de un teatro de la continuidad, propone, en última instancia, la vuelta al Héroe para salvar en él purificándolos en una ceremonia escénica de comunión con los orígenes de la tradición, los

¹ ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, vol. 1, Madrid, Revista de Occidente, 1966-7, p.282-283.

Dos dramaturgias y un solo estilo de puesta en escena

mitos históricos que la conciencia nacional veía encarnados en un arquetipo de valor universal. Frente a la desmitificación de la historia, Marquina elegirá su remitificación.

Valle, representante por excelencia en España de un teatro de la ruptura-ruptura con un modo de mirar, de sentir y de juzgar la historia y ruptura con un modo de representación de lenguaje teatral y con un estilo de dramaturgia ilusionistas- y él mismo como ciudadano y escritor "un espagnol de la rupture", como acertadamente le han llamado hace poco Eliane y Jean Marie Lavaud¹, proclama y celebra en su teatro la agonía y muerte del Héroe en el que habían encarnado, mediante un largo proceso institucionalizador, todos los mitos históricos nacionales. La función política de su teatro era sustituir la visión heroica de la realidad, convertida por la Historia misma como narración unívoca en celebrativo *modus mirandi*; por una visión antiheroica y colectiva, en donde lo irracional y sus oscuras fuerzas soterradas, libres de toda represión, irrumpían violentamente barriendo la falsa racionalidad que, como un dique, había pretendido contener lo que Franco llamaría más tarde los *demonios* nacionales. El último bastión de esa falsa racionalidad de la Historia instrumentalizada y manipulada, desde la mentalidad y el pensamiento hegemónicos, por la sacralización de la Tradición como razón suficiente y fundamento indiscutible del "ser de los españoles", bastión contra el que se estrellaba la negación crítica -entendida como fuente del caos histórico y de sus demonios-, era el Héroe, mediante cuya gestión redentora brillaba victorioso y eterno el Orden supremo y bello sobre los escenarios del teatro público de la conciencia colectiva española.

Todo el mejor teatro contemporáneo -el que hoy juzgamos el mejor teatro contemporáneo- el que irrumpe genialmente en 1896 en el *Ubu, roi* de Jarry, o el asumido pocos años después en España por Valle-Inclán, se va a lanzar inconteniblemente, como los célebres cosacos del poema de Espronceda, al asalto del Héroe, que es el asalto a la Razón histórica occidental, para destruir no sólo su imagen o su icono, institucionalizados y sacralizados en los escenarios, sino también cuanto le servía de pedestal y de marco en el teatro occidental: desde la interpretación ideológica, y no sólo estética, de la teoría aristotélica del drama, hasta la estructura -física y dramática- del teatro a la italiana y del teatro de la ilusión y, en ellos, de la consiguiente relación entre escena

¹ LAVAUD, Eliane et Jean-Marie. *Valle-Inclán : un espagnol de la rupture*, Paris, Actes Sud, 1991.

Francisco RUIZ RAMÓN

y sala. Ahora bien, tanto en Jarry como en Valle-Inclán, el héroe dramático al que había que desenmascarar en escena, invitando a su destrucción en ella como ente teatral, no era, en absoluto, el antiguo "héroe" del teatro clásico, sino su moderno "doble" estereotipado, y mitificado como estereotipo, por la tradición del teatro ilusionista de la burguesía decimonónica y su heredera de principios del siglo XX. No era, para circunscribirnos al caso español, el héroe de Lope o de Calderón, sino el de Echegaray.

Para hacerlo salir definitivamente del escenario imaginario de la historia, en el que hacía figura de arquetipo o modelo quintaesencial, era absolutamente necesaria para su encarnación escénica la *mediación antiilusionista* de montaje y representación por el trabajo coordinado de empresario, actor, escenógrafo y crítico. Y, más tarde del director. Es esa mediación de signo antiilusionista la que le faltó a Valle-Inclán. La contradicción entre el estilo antiilusionista del texto teatral valle-inclaniano y el estilo teatral de su interpretación escénica y su consiguiente recepción crítica produjeron un serio cortocircuito, de irreparables consecuencias históricas para el teatro contemporáneo, entre el revolucionario texto teatral de Valle y su manifestación y recepción pública en el escenario y el libro. Entre el modelo de exposición textual del héroe como fantoche o espantapájaros capaz de conjurar por el ridículo o la náusea la tentación de la identificación de los espectadores al hacer imposible el placer estético de la piedad y el temor aristotélico inscrito en el circuito de producción/recepción del teatro de la identificación y el modelo de la exhibición del héroe como mesías que, rescatando a los espectadores de la parálisis del presente, les llevará a celebrar, por la identificación, el pasado como forma eficaz y posible de construcción del porvenir, es decir, entre dos modelos antagónicos de representación dramática del moderno héroe teatral, pero sometidos a la mediación de idéntica interpretación escénica -aberrante para un modelo, pero no para el otro- el público español eligió, obviamente, el modelo de Marquina frente al de Valle-Inclán. Frente al teatro de la ruptura y la discontinuidad -que era el teatro de los nuevos bárbaros del teatro-, prefirió un teatro de la continuidad cuya última *ratio* política no era la curación traumática por el extrañamiento y la ruptura, sino por la identificación y la comunión. Frente a la elección de la historia cercana y antiheroica de Valle, la elección de la más alejada y heroica, aquella con la que, no existiendo ya en el presente real de autor y espectador ningún punto sólido de contacto,

Dos dramaturgias y un solo estilo de puesta en escena

existía, en cambio, en el presente imaginario de ambos, un presente ritualizado en la comunión teatral gracias a la interpretación escénica.

De los distintos estratos de la mediación entre emisor y receptor, fundamentales para el teatro como comunicación, con su triple circuito -el interior entre los personajes, el exterior entre autor y espectador y el intermedio de montaje y representación- estudiados por Pfister¹ o para el teatro como "arte en dos tiempos" -el de la creación del texto y el de la representación- propio del teatro como género, estudiado por Henry Gouhier², dos niveles son sintomáticos en la historia del teatro español contemporáneo: el histórico del fracaso de la mediación entre vanguardia y tradición y el semiótico del desajuste entre el código teatral de producción de sentido textual y el código de producción de sentido escénico. Entre ambos parece dominar, interponiéndose, un tercer código aberrante responsable del desacuerdo en la conciencia de marco genérico, dramático, ideológico, semántico de la entera máquina social del teatro (autor, empresario, director, actor, crítico, público), un código que privilegia un solo estilo de puesta en escena para dramaturgias diametralmente opuestas entre sí.

¹ PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. del alemán por John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p.40 y 50.

² GOUHIER, Henri. *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p.13 y siguientes.