

Valle-Inclán y la estética del Bululú

Toni Rumbau

La Fanfarra – Barcelona (Espanha)





PÁGINA 138: Simeón Julepe. Espetáculo *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda. La Musa. *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda.

PÁGINA 139: Cena do Espetáculo *La Rosa de Papel* de Valle-Inclán. Oficina de Direção Teatral, ministrada por Margareta Niculescu. Sevilla 1998. Foto acervo Teatro Alameda.

Resumen: El teatro de Don Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) ha sido relacionado siempre con el teatro de marionetas. Sin embargo, para Valle los títeres no fueron un punto de llegada sino de partida: un referente dónde situar su estética del Esperpento. Proponemos en este artículo hacer el camino inverso: partir del Esperpento, punto de llegada literario de Valle-Inclán, para extraer de él unos principios dramáticos capaces de ser aplicados en el teatro de marionetas.

Palavras-chave: Teatro de títeres; dramaturgia; Esperpento; Ramón del Valle-Inclán

Abstract: The theatre of Don Ramón del Valle-Inclán has always had a relationship with puppet theatre. But for del Valle, puppet theatre was not a conclusion but a departure: a reference where his aesthetic of the Esperpento is located. This paper proposes to take the reverse route: it uses the Esperpento, the literary point of arrival of Valle-Inclán, to extract from it some dramatic principles that can be applied to puppet theatre.

Keywords: Puppet theatre; dramaturgy; Esperpento; Ramón del Valle-Inclán.

Desde siempre se ha relacionado la literatura de Valle-Inclán, y muy especialmente la de su última etapa marcada por el Esperpento, con el teatro de marionetas. Una relación que debería entusiasmar a los titiriteros ansiosos de conocer y representar a autores importantes de la literatura mundial y que, sin embargo, ha llamado más bien poco la atención de los mismos así como de los entendidos. La razón es que la obra de Valle-Inclán, por su carácter tan profundamente literario, tiende a alejarse de los escenarios. Aun así, vamos a ver

en este artículo cómo la estética del Esperpento abre unas muy interesantes vías dramatúrgicas para el teatro de marionetas.

Antes de continuar, quiero subrayar que si Valle-Inclán es un autor poco representado y aun menos conocido sobre todo en el extranjero, no por ello deja de ser uno de los más estudiados por los especialistas, de modo que intentar decir algo nuevo sobre el mismo constituye una pretensión tan ilusa como vana. Nuestro objetivo en este artículo será, pues, necesariamente modesto y consistirá en tratar el Esperpento como un “punto de partida” dramatúrgico visto desde un enfoque básicamente titiritero, sin pretensiones de aportar nuevos enfoques sobre la obra de Valle.

Valle-Inclán es de entrada un autor que ha escrito obras explícitamente pensadas para el teatro de títeres. Al menos, así lo parece indicar su volumen titulado “Tablado de marionetas para educación de príncipes”, publicado en 1926 y que se compone de las tres obras *Farsa infantil de la Cabeza del Dragón* (1910), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920). Especialmente la primera ha sido representada profusamente para públicos infantiles por distintas compañías de teatro de títeres y también de actores, pero una lectura atenta de las mismas nos obliga a preguntarnos: ¿son realmente obras escritas para los títeres? Si la primera puede llevarnos a engaño, las otras dos se escapan definitivamente del lenguaje escénico de las marionetas y se constituyen como obras literarias pensadas básicamente para ser leídas o ser representadas por actores.

Otro volumen importante de su época tardía es “El Retablo de la Avaricia, La Lujuria y La Muerte” (1927), un conjunto de cinco piezas dramáticas tituladas *Ligazón* (1926), *La rosa de papel* (1924), *El embriujado* (1912), *La cabeza del Bautista* (1924) y *Sacrilegio* (1927). El título sitúa las cinco obras en un “retablo” que parece querer trasladarnos a un teatro antiguo y medieval, a la manera de retablos escultóricos de trazos crispados y realistas, cuyas figuras serían como marionetas movidas por los hilos alegóricos de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Un retablo de hilos trágicos, en cuya boca o escenario un cristal cóncavo deforma

grotescamente la visión de sus figuras o marionetas. Valle insiste en ello a través de los subtítulos de cada una de las cinco obras que constituyen el “Retablo”: *Ligazón* lo subtitula “Auto para Siluetas”, *La Rosa de Papel* es directamente “Melodrama para Marionetas”, *El Embrujado* se define geográficamente como “Tragedia en Tierras de Salnés”, *La Cabeza del Bautista* aparece como “Melodrama para Marionetas” y *Sacrilegio*, de nuevo, como “Auto para Siluetas”. Podría pensarse que los cinco textos están pensados para sombras y marionetas, pero estos subtítulos deben ser entendidos más a modo de apostilla, que busca definir una atmósfera o una tonalidad al Esperpento. Sombras y marionetas que indican la visión grotesca y desdoblada en el modo de ver los personajes.

El Esperpento

Luces de Bohemia, una de las obras cumbres de Valle-Inclán, publicada en 1920 y seguramente la más representada del autor, sin ser un título relacionado con las marionetas nos interesa sobremanera porque se define en ella la estética del Esperpento. Dice Max Estrella en la citadísima escena XII, hablando con Don Latino y consigo mismo justo antes de morir: “...El Esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato¹”... “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”... “España es una deformación de la civilización europea”... “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”... “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”... “Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”... (VALLE-INCLÁN, 1996: 162–163).

Hemos recogido las frases de Max Estrella que hacen referencia a la definición del Esperpento en su diálogo con Don Latino de Hispalis,

¹ Hace referencia a los espejos cóncavos de una ferretería -sita en el callejón de Álvarez del Gato de Madrid- que deformaban grotescamente la imagen reflejada.

cuyas réplicas hemos obviado. Frases que nos dan la clave del asunto. ¿Qué significa esta aplicación de la “matemática perfecta” a la imagen deformada del espejo cóncavo? Su significación no puede ser otra que aplicar el principio de síntesis, capaz de hallar la fórmula mínima y desde la máxima abstracción (es decir, “matemática”), para expresar la realidad de la imagen enfocada. Entonces, despojada ésta de cualquier adorno y de otros componentes superfluos, la expresión resalta con el brillo de la “perfección matemática” postulada: es decir, define con exactitud luminosa y explosiva la naturaleza de lo que se ve.

Pero lo singular del caso y la razón por la que nos hallamos ante un punto de vista sumamente interesante e innovador -y que Valle define como Esperpento- es la necesidad de deformar previamente la imagen, la cual debe pasar por su reflejo en el espejo cóncavo, es decir, debe desdoblarse mediante un reflejo que transforma el original en un “doble automáticamente caricaturizado”, bajo los efectos del cristal cóncavo. Y, una vez desdoblado y transformado, la fórmula del Esperpento enfoca la imagen para “limpiarla” y “depurarla” y conseguir así la síntesis expresiva de la “matemática perfecta”.

Valle-Inclán no es un teórico sino que predica con el ejemplo. He aquí algunas perlas que muestran esta depuración matemática de lo grotesco en el último diálogo entre Max Estrella y Don Latino, previo a la muerte del primero. Dice Valle (1996: 168):

Max.- Los muertos no hablan.

Don Latino.- Definitivamente, te dejo.

Max.- ¡Buenas noches!

En la misma escena, cuando un moribundo Max intenta llamar a su esposa Collet desde la calle para indicarle que se está muriendo, dice (1996: 165):

Max.- ¡Collet! ¡Me estoy aburriendo!

Y en la penúltima escena de *Luces de Bohemia*, cuando el Marqués de Bradomín -que asiste al entierro de Max Estrella junto

a Rubén Darío- pregunta a uno de los Sepultureros si moría mucha gente aquellos días, responde el interpelado:

Otro Sepulturero.- La caída de la hoja siempre trae lo suyo (1996: 190).

Sabido es que las acotaciones constituyen una especialidad de Valle-Inclán, motivo por el que en algunas de las puestas en escena modernas de sus obras, las acotaciones son recitadas de un modo u otro en el escenario. En ellas, la destilación matemática de la síntesis logra grandes logros de expresión. He aquí algunos ejemplos.

En el inicio de la escena decimocuarta de *Luces de Bohemia*:

“Un patio en el cementerio del Este. La tarde, fría. El viento, adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva. Dos sepultureros apisonan la tierra. Sacan lumbre del yesquero y las colillas de tras la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo” (1996: 183).

En *La Marquesa Rosalinda* (1912), las acotaciones son llamadas Decoración y forman parte integrante del texto poético de la obra (homenaje-burla, por cierto, a Rubén Darío):

“Nota de silencio. El pavo real abre su abanico al sol vespéral. Al pie del sendero deshoja el rosal sus últimas rosas, y es un madrigal de púrpura y oro la garde otoñal. Salen dos madamas. Risas de cristal quiebran el silencio del Jardín Real.”

Pero, tal vez, donde más brilla esta “matemática perfecta” en la visión cóncava y deformada de la realidad sea en determinadas soluciones de estructura del contenido, soluciones de desdoblamiento sintético como el que nos ofrece la obra *Los Cuernos de Don Friolera* (1925), cuyas tres partes se reflejan entre sí como si las tres fueran los mismos espejos del Callejón del Gato trasladados al teatro y a la literatura.

Los Cuernos de Don Friolera

Esta obra emblemática de Valle-Inclán, directamente relacionada con el tema de los títeres y del Bululú en concreto, aparece en el volumen titulado “Martes de Carnaval” (1930). Título elocuente, que podría también leerse como “Militares de Carnaval” o “Militares grotescos”...) que incluye las dos otras obras *Las Galas del Difunto* (1926) y *La Hija del Capitán* (1927). Las tres obras son directamente subtituladas como “Esperpentos”. Junto con *Luces de Bohemia* y “Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte”, constituyen el cuerpo principal del Esperpento teatral de Valle-Inclán.

Los Cuernos de Don Friolera está estructurada en tres partes que cuentan, desde distintos modos y géneros, una misma historia: la de los cuernos imaginarios del Teniente Don Friolera, empujado a matar a su esposa para salvar el honor suyo y el de la Milicia. Las tres partes reflejan pues la misma historia, pero deformada en cada una de ellas según distintas maneras de poner el espejo de la visión esperpéntica.

En la primera parte, dos personajes profundamente valle-inclanescos que recorren la geografía española (podrían ser alter egos de Valle-Inclán o de los mismos Max Estrella y Don Latino de *Luces de Bohemia*), llamados Don Estrafalario y Don Manolito, ven una representación de títeres a cargo de un Bululú, el Compadre Fidel, que representa con su tabanque de muñecos la historia truculenta, soez, disparatada e hiperbólica de los Cuernos del Teniente Don Friolera. La representación de títeres está hecha con un lenguaje callejero y directo tan lleno de humor burlón y jocoso, que entusiasma a los dos intelectuales anarquistas y les da pie para teorizar sobre el mismo y elevar el arte titirital del Compadre Fidel como la solución del arte y del teatro español.

En la segunda parte, la misma historia está contada en clave melodramática y de teatro actoral, con un desarrollo más convencional de los personajes siempre vistos desde la óptica del Esperpento.

En la tercera parte, Don Estrafalario y Don Manolito, presos en un penal de Cádiz, escuchan desde la reja a un ciego cantar el romance de la Tragedia de Don Friolera, subido a los altares de la Patria tras matar a

su hija, a su esposa infiel y al supuesto amante de ésta. De nuevo ambos amigos filosofan sobre el caso, añorando el estilo burlón del Bululú y denostando el romance del ciego, al que asimilan con lo peor de España.

Tres partes que son tres visiones de una misma historia que se reflejan entre sí de un modo exacto pero distinto y deformado, según una matemática de simetría irónica y distorsionada. Forma y contenido se abrazan y alumbran la “matemática perfecta” de la explosión esperpéntica.

Vale la pena citar las palabras de Don Estrafalario indignado por la recitación del ciego (en la tercera parte de la obra):

DON ESTRAFALARIO.- ¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?

DON MANOLITO,- ¡Me dijo usted tantas cosas!

DON ESTRAFALARIO.- ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel! Comentando la representación del Bululú, dicen los dos amigos (en la primera parte de la obra):

DON MANOLITO.- Parece teatro napolitano.

DON ESTRAFALARIO.- Pudiera acaso ser latino. Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña². Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español...

Los Cuernos de Don Friolera constituye la obra maestra del Esperpento en cuanto unión perfecta de forma y contenido en un juego de simetrías matemáticas perfectas de espejos cóncavos puestos uno frente al otro, lo que permite que haya imagen dentro de la imagen, “teatro dentro del teatro”.

²Ciertamente, la mención al humor portugués de Valle tendría que ver con la tradición portuguesa del teatro medieval-renacentista de Gil Vicente hasta llegar a las obras de Antonio José da Silva “O Judeu” y a los Robertos de finales del XVIII con su “O Marquês de Pombal e os Jesuítas”. Respecto a Cataluña, sabido es que Valle-Inclán fue buen amigo del pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol, personaje socarrón y pintoresco de la época que tanto impresionó a los artistas de la época (como al mismo Picasso).

El Esperpento y la dramaturgia de Ramón Del Valle-Inclán para el teatro de títeres.

Llegados aquí, cabe preguntarse de qué modo esta dramaturgia de la simetría y del reflejo –del desdoblamiento– especular “matemáticamente perfecta” puede ser útil para el teatro de marionetas. Y para responder a esta pregunta, debemos constatar que el teatro de títeres, para Valle-Inclán, jamás fue un punto de llegada (es decir, lo que el texto busca para ser representado) sino un punto de partida referencial: el teatro de títeres como un modelo para tratar a los personajes desde la dualidad acartonada y deforme del muñeco, es decir, desde el reflejo especular y distorsionado del desdoblamiento, y desde la simplicidad estética que los retablos de marionetas propician y exigen. Es decir, permitir la “matemática perfecta” (para nosotros, la síntesis luminosa y bien resuelta) al tratamiento de la imagen deformada por el espejo cóncavo del Callejón del Gato. Para Valle-Inclán, el “punto de llegada” del texto no son pues las marionetas, sino su “explosión” en la lectura o en la audición.

Desde la perspectiva titiritera, encontrar las claves de la dramaturgia del Esperpento significa hacer el camino inverso al de Valle-Inclán: partir de su punto de llegada (el texto y los logros de su “matemática perfecta”) para, desde aquí, destilar los elementos capaces de dar con un nuevo “punto de partida”, el nuestro. Un punto de partida dotado de las claves y los registros dramaturgicos con los que poder operar con el lenguaje de los títeres.

“La síntesis luminosa y bien resuelta” que es para nosotros la “matemática perfecta” del Esperpento, nos abre las siguientes líneas dramaturgicas:

A. Desde el punto de vista de la forma simple:

- Economía máxima en el uso de palabras: conseguir la expresión mínima, justa y poderosa –para lograr su máxima explosión.
- Uso mínimo y sintético de la expresión hablada. Ésta,

reducida a su mínima forma, debe ser dicha (o presentada para ser leída) del modo más simple, directo y contundente (o difuso, e incluso elíptico, si ésa es la intención).

- Economía máxima de la expresión visual o plástica: estilización del decorado, resuelto con simples pinceladas o mínimas indicaciones escenográficas (objetos, simbología mínima, abstracción elocuente...). Recurso a la caricaturización.

- Estética de síntesis en la representación de los personajes: tratar la caricaturización de rostros y cuerpos desde una perspectiva de “matemática perfecta”, pues sólo el Esperpento cobra vida y se convierte en arte cuando la imagen es tratada con el rigor absoluto de la abstracción máxima.

- Economía del gesto y de la expresión escénica: sentido coreográfico sintético, limpio de gestualidad superflua, ritmo justo y medido, con las explosiones catárticas necesarias en el lugar justo.

- Argumento, historia, texto o guión reducido a lo esencial: se busca el impacto, la explosión de la “matemática perfecta” en el ajuste de la tramoya conceptual, simbólica y narrativa.

B. Desde el punto de vista de los contenidos y de la estructura teatral y narrativa:

- Aplicación del principio del reflejo desdoblatorio en los personajes y en los demás elementos dramaturgicos puestos en juego (juego de oposiciones vivo/muerto, bello/feo, joven/viejo, rico/pobre, recto/torcido, plano/curvo...).

- Uso del desdoblamiento sucesivo (juego especular continuo).

- Juego de simetrías especulares distorsionadas por el reflejo de los espejos cóncavos puestos frente a frente (secuencias o historias desdobladas en simetrías rotas, repeticiones...).

- Un énfasis de lo “grotesco” tratado con el estilete de la precisión retórica del principio de síntesis antes citado. El recurso a lo “grotesco” sería, por otro lado, otro de los grandes puntos de unión entre la estética de Valle-Inclán y el lenguaje de los títeres tradicionales, siempre tan propensos a una visión exagerada y

deformada de la realidad.

Tales serían los trazos dramaturgicos para un posible punto de partida titiritero del Esperpento. Trazos que, a mi modo de ver, encajan perfectamente con las necesidades estéticas del siglo, tan necesitado como está de lenguajes críticos de síntesis cargados de su máxima fuerza expresiva: dar más con menos. Algo que el teatro de marionetas ofrece, y que el Esperpento valle-inclanesco, con su teoría de la “matemática perfecta” aplicada a la imagen deformada en los espejos del Callejón del Gato, vivamente nos sugiere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tablado de Marionetas. Para educación de Príncipes*. Colección Austral . Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1970.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilegio*. Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras Selectas*. Austral Summa. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1998.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 2001.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Edición de Alonso Zamora Vicente. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La Marquesa Rosalinda. Farsa Sentimental y Grottesca*. Edición de César Oliva. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1990.