

Francisco Ruiz Ramón

## «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones»

Con el título de «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones», Francisco Ruiz Ramón, Centennial Professor de Español de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), dio en la Fundación Juan March, del 18 al 27 de noviembre pasado, un ciclo de conferencias organizado por esta institución a través de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo. En estas cuatro sesiones, el profesor Ruiz Ramón se centró en cuatro autores –Valle-Inclán, Lorca, Jardiel Poncela y Buero Vallejo– y analizó «unos pocos aspectos, niveles o sectores de un fenómeno y de unos textos situados en el contexto en cuyo clima nace o no nace o, para decirlo unamunianamente, ‘desnace’ el gran Texto llamado teatro español contemporáneo». Los títulos de las conferencias fueron «Valle-Inclán: el retorno de Dionisos»; «Lorca: un modelo de espacio dramático»; «El caso Jardiel Poncela»; y «Buero Vallejo: poética de la integración». Se ofrece a continuación un extracto del ciclo.

En la historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde la escena, no figura entre 1887 –Antoine y su *Théâtre Libre*– y 1924 –Copeaux y su *Vieux Colombier*– ningún nombre español. En España, esa misma revolución teatral que no hicieron quienes hubieran debido hacerla –los hombres de teatro– la hará, sin embargo, en sus textos, Valle-Inclán a partir de 1906, al escribir *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, sus dos primeras *Comedias bárbaras*. En ellas Valle-Inclán comenzaba en España un nuevo y original teatro en libertad que marca el regreso de Dionisos (dios de la Tragedia y del drama de sátiros) al universo del drama, acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la sangre, la muerte, la violencia y la crueldad.

Las formas teatrales creadas por Valle-Inclán en sus textos desde las *Comedias bárbaras* hasta el *Esperpen-*

*to*, que hubieran debido ser un eslabón fundamental en la cadena dramaturgíca que va, dentro del teatro europeo del siglo XX, de Jarry y su *teatro patafísico* a Brecht y su *teatro épico*; y de Artaud y su *teatro de la crueldad* a Beckett/Ionesco y su *teatro del absurdo*, no existen, sin embargo, ni son mencionadas siquiera en la Historia ni en las historias del teatro occidental contemporáneo.

En plena crisis de la conciencia nacional, consecuencia y secuela 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 que representa el pasado como fuente de mitos nacionales. En aquellos momentos, la función más aparente de ese estilo de drama era, sin duda, suministrar a una sociedad en crisis unos arquetipos salvadores que plasmaran las entonces llamadas «virtudes [en crisis] de la raza». Frente a la cu-

ración por la crítica del pasado a que se entregan los hombres del 98, Marquina propone la curación por el rescate del pasado. Representante de un teatro de la continuidad, propone la vuelta al Héroe para salvar los mitos históricos. Frente a la desmitificación de la historia (Valle-Inclán), Marquina elegirá su remitificación.

Valle, representante por excelencia de un teatro de la ruptura, 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. Todo el mejor teatro contemporáneo y el que asumirá Valle, se va a lanzar 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. Entre el modelo de exposición textual del héroe como fanteoche o espantapájaros capaz de conjurar por el ridículo o la náusea la tentación de la identificación de los espectadores, y el modelo de la exhibición del héroe como mesías que lleva a los espectadores a celebrar, por la identificación, el pasado como forma eficaz y posible de construcción del porvenir, el público español eligió, obviamente, el modelo de Marquina frente al de Valle-Inclán.

El espacio dramático creado por Valle-Inclán tanto en el *ciclo bárbaro* como en el *esperpéntico* tenía, en realidad, una función modificadora del entero sistema dramático, y exigía para su puesta en escena otro concepto de la escena y otras técnicas instrumentales y lúdicas de dirección y de actuación distintas de las habituales en la praxis teatral de la primera década del siglo XX. El resultado fue, como todos sabemos, su expulsión del teatro público de su tiempo, y de buena parte del nuestro, y la puesta en duda o incluso la negación de la condición teatral de sus textos, hasta anteaer mismo. La revolución teatral lle-

vada a cabo por Valle-Inclán en sus textos equivaldrá, de cara a su presencia en los escenarios, a un verdadero suicidio: no sólo no existirá públicamente como el gran dramaturgo que fue, sino que, peor aun, su original dramaturgia, inexistente en la historia pública del teatro español y occidental, no dejará huella alguna públicamente reconocida en el proceso de transformación de la dramaturgia contemporánea, al lado de Jarry, Artaud o Brecht, que es donde debería haber estado.

### *Lorca: un modelo de espacio dramático*

De los paradigmas espaciales contruidos por Lorca en sus dramas —de *La zapatera prodigiosa* a *La casa de Bernarda Alba*—, es especialmente interesante el simbolizado en la casa. Ésta es en los dramas lorquianos el espacio vital, cultural e ideológicamente marcado, asignado a la mujer. Como espacio dramático es, fundamentalmente, un espacio cerrado con dos significaciones contrapuestas, una para el hombre y otra para la mujer. El primero, cuyo espacio es el abierto —campo, plaza o calle— ve la casa como refugio a donde volver después de la lucha, el conflicto o el riesgo asociado con el espacio exterior público, y como lugar propio de la mujer; ésta, en cambio, a la que le está vedado el espacio abierto, ve la casa como prisión, aunque lo acepte como único espacio posible e, incluso, lo asuma como único espacio propio con carácter de destino.

Con este espacio básico de la dramaturgia lorquiana alternan en sus tragedias otros igualmente ricos en simbolismo dramático: *espacios comunales*, con función social ritualizada (arroyo de las lavanderas, en *Yerma*); *espacios imaginarios*, siempre internos y subconscientes con función profética u ominosa (las canciones en *Bodas de sangre*; el sueño, en *Yerma*);

*espacios míticos* (bosque, en *Bodas*, campo en *Yerma*); espacios rituales o *espacios utópicos*. El texto clave donde se encuentra la mejor formulación escénica de la relación dialéctica de espacio cerrado/espacio abierto en la dramaturgia de Lorca es, obviamente, *La casa de Bernarda Alba*. Terminada esta obra apenas dos meses antes del asesinato de su autor, es en ella donde alcanza su última formulación dramática el espacio de la casa como espacio trágico. Este espacio es el que configura su estructura y condiciona nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquél y éstos sólo parecen existir a partir y en razón del espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la tragedia, en fundamento de la totalidad del universo dramático. Este espacio cerrado no es un elemento más entre los otros del drama, sino su principio unificante, tanto en el nivel de construcción formal como en el semántico.

Es precisamente la condición herméutica del *espacio dramático* de *La casa de Bernarda Alba* la que traspuso al *espacio escénico* Juan Antonio Bardem en 1964, cuando en el *espacio histórico* de la España de Franco, lo montó en Madrid, estableciendo un riguroso sistema de concordancias espaciales entre su *texto-espectáculo* y el *texto-teatro* de Lorca. El montaje de Bardem, renunciando a las rejas y los geranios de los montajes lorquianos «a la andaluza» y a la guardarropía conceptual, y no sólo visual y auditiva, que los caracteriza, «desexotiza» a Lorca. Cuando, casi veintiocho años después de haber sido escrita, Bardem la montó en España por primera vez, el 10 de enero de 1964, en el Teatro Goya de Madrid, se planteó el problema fundamental del espacio lorquiano, preguntándose cómo hacer visible en el espacio escénico el espacio dramático, cómo convertir en espacio «físico» el espacio «metafísico» de la tragedia de Lorca. Bardem pretendía hacer ver la profunda relación entre el espacio dramático revelado en el es-

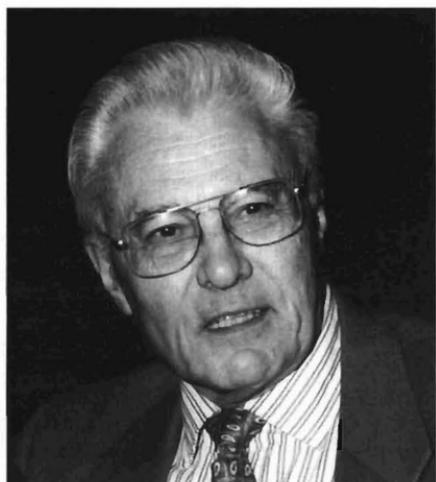
pacio escénico —muros gruesos y altos, pozo en cuyo fondo están atrapados los personajes, luz fija e invariable— y el espacio histórico de los espectadores de la España de Franco: muros políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos, en cuyo fondo se sentían atrapados los españoles.

El caso de Lorca, aunque distinto en su historia escénica, es quizás más complicado que el de Valle-Inclán, pues, al igual que más tarde Buero Vallejo, Lorca apostó en los escenarios públicos contra el suicidio, sin renunciar por ello a la revolución teatral del texto. Su caso ha solido ser mal contado durante mucho tiempo, dentro y fuera de España, bien por exceso de ideologización o de folklorización, hoy corregido.

### *El caso Jardiel Poncela*

Si desde muy pronto fue evidente la percepción crítica de Lorca como poeta del 27 y como dramaturgo que, al igual que Valle-Inclán, trasciende todas las formas teatrales vigentes, Jardiel Poncela, en cambio, con la excepción de Marquerie, desde el comienzo va a ser percibido como un simple «autor cómico» (sin los títulos de nobleza de un *dramaturgo*) que, sin abandonar los límites de la tradición del teatro cómico coetáneo, se esfuerza por innovarlo o renovarlo. Lorca significará desde muy temprano la diferencia frente a la norma; Jardiel, el refinamiento de la norma.

En el teatro de Jardiel quizás esté todavía por asumir, en términos específicos, tanto de dramaturgia como de poética escénica, al igual que se ha hecho con Lorca, la «distancia estética» entre el teatro cómico del modelo Muñoz Seca y el modelo jardieleco del «teatro de lo inverosímil», el cual parece pensado para un espacio teatral diferente del institucionalizado por los textos del teatro de lo verosímil y sus montajes.



**Francisco Ruiz Ramón** se doctoró en la Universidad de Madrid en 1962. Ha sido profesor de Literatura Española en las Universidades de Oslo y Puerto Rico y, desde 1968, reside en Estados Unidos. Actualmente es «Centennial Professor of Spanish» en la Universidad de Vanderbilt. Entre otros premios, ha obtenido el «Gabriel Miró» (1982) y el «Letras de Oro» (Estados Unidos, 1988). Autor de *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* (9ª ed., 1996), *Historia del teatro español: siglo XX* (11ª edición, 1997), *América en el teatro clásico español* (1993) y *Paradigmas del teatro clásico español* (1997).

Cuando leemos hoy el teatro de Jardiel Ponceña, es peligroso olvidar que es distinta la mirada de esos textos en la etapa primera de su producción —escrita y escénica— desde 1927 a 1936, primero, y de 1939 a 1951, después, en vida del autor; y en una segunda etapa, *post mortem*, en los años que van, respectivamente, desde 1952 a 1975, primero, y de la muerte de Franco y el paso de la sociedad de censura a la sociedad de contracensura postfranquista que desemboca, a partir de 1982, en la sociedad democrática actual. La primera etapa, partida en dos por la Guerra Civil, arrojó sobre la obra dramática de Jardiel dos

modos concurrentes de lectura: uno que tiende a ver el teatro de antes de 1936 como un intento de transformar el panorama del teatro español «asqueroso» (adjetivo jardielesco); otra, después de 1939, en la que chocan entre sí dos tipos de recepción que, en oposición, valoran bien negativamente el teatro de Jardiel como «teatro de evasión», criticando en él su falta de compromiso con los problemas de la sociedad española de postguerra, bien positivamente, como «teatro de lo inverosímil», recalcando en él el compromiso auténtico con una estética del juego, del ingenio y de lo gratuito, considerada como autosuficiente y valiosa en sí misma. La segunda etapa, partida también en dos, produce entre la muerte de Jardiel y la muerte de Franco un talante crítico, de signo, a la vez, más conciliatorio y más dialéctico, que se esfuerza por salvar su «teatro de lo inverosímil» visto como forma de disidencia con el teatro triunfalista.

En general, la recepción crítica posterior a la muerte de Jardiel nunca confundió el «teatro de lo inverosímil» con el «teatro del absurdo», ni vio en aquél el precursor o el anuncio de éste. Jardiel no escribió «teatro del absurdo», sino «teatro de lo inverosímil»; es decir, histórica y dramáticamente algo distinto y anterior, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que vino después. Como tampoco escribió teatro cómico tradicional, sino «teatro de lo inverosímil»; es decir, algo distinto y más avanzado. Que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que había venido antes.

Si a Valle Inclán se le suicidó escénicamente como creador de una nueva dramaturgia doble —la del *Ciclo bárbaro* y la del *Esperpento*— en las dos primeras décadas del siglo XX; si a Lorca se le folklorizó, desoccidentalizándolo o se le mitificó hiper-españolizándolo, podemos concluir que a Jardiel Ponceña se le ha inmovilizado entre su antes —el del «juguete cómi-

co»— y su después —el del «teatro del absurdo»—. ¿Es posible hoy rescatar escénicamente la dramaturgia de su «teatro de lo inverosímil» liberándola, en el montaje escénico de sus textos, de esa doble percepción negativa cara a su presente y cara al nuestro? En teoría, sí. Pero en el teatro, teoría y praxis deben trabajar juntas, interdependientes una de la otra, sin destruirse o negarse mutuamente. ¿Y no ha sido, tal vez, una constante histórica del teatro español contemporáneo la relación esquizofrénica o simplemente inexistente entre ambas o la anulación y parálisis de la dialéctica que las une en tensión creadora y la ausencia o traición de una de ellas?

### *Buero Vallejo: poética de la integración*

Si tuviera que elegir dos palabras clave para definir la raíz de la visión del mundo y el núcleo generador de la dramaturgia de Buero Vallejo, éstas serían *dialéctica e integración*. La palabra *dialéctica* es la llave maestra de acceso a sus textos, única que permite entender y valorar en toda su riqueza y complejidad su pensamiento y su dramaturgia, cuyos elementos definitorios, estructurados en parejas antinómicas o antagónicas dualidades, ha destacado unánimemente la crítica. Parejas que han sido analizadas, en su funcionamiento textual, no sólo a nivel de acción, personaje, espacio, tiempo, lenguaje o significado, sino también en el sistema de relaciones entre dos o más niveles textuales en el mismo circuito de comunicación teatral que religa autor, texto, espectáculo y espectador. Baste citar entre esas parejas, unas pocas bien conocidas que remiten a la recepción, los personajes, las fuerzas temáticas o al estilo: por ejemplo, Inmersión/Alienación o Participación/Distanciación, Contemplativos/Activos, Fatalidad/Libertad, Realismo/Simbolismo.

La dialéctica bueriana, a diferencia

de la hegeliana, pero como la de Nietzsche o Unamuno, no es filosófica sino trágica. Su integración de las parejas de opuestos no es resolutive, sino interrogativa o suspensiva. Esa ausencia de reconciliación, especialmente en sus dramas históricos, es propuesta al espectador como signo marcado de un vacío o de una carencia histórica de la colectividad que el espectador habrá de llenar o remediar cara al futuro, afincándose en su propio presente; el dramaturgo predispone así al espectador a una participación activa una vez reintegrado a su propia realidad histórica, heredera y producto de aquel vacío, carencia o ausencia que el drama ha dado a ver.

La estructura interrogativa y abierta definitoria de toda la dramaturgia bueriana responde así, específicamente en sus dramas históricos, a la función precisa de configurar dramáticamente la realidad histórica como tensión no resuelta entre el pasado y el presente. Cuando el drama termina, la acción en el pasado no se cierra sobre sí misma, sino que se abre al presente en espera de su resolución. El ciclo hermenéutico que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador sólo puede cumplirse plenamente cuando el drama histórico, como el de Buero, funciona no utópicamente como instrumento de transformación ideológica de la realidad histórica, sino como instrumento de modificación de la relación del espectador con su realidad histórica. En sus dramas históricos Buero Vallejo procede así a la transformación de la catarsis trágica en lo que podríamos llamar *catarsis ideológica*.

En cuanto a la segunda palabra clave, la *integración*, es el «objetivo operativo fundamental» de su teatro. La dramaturgia de Buero no sólo integra en sus textos las dimensiones individual y social del hombre, sino igualmente realidad y fantasía, espacios abiertos y espacios cerrados, identificación y distanciamiento, realismo y simbolismo, tradición y experimenta-

ción, historia y mito. Buero acepta el cubo ilusionista, único existente en el teatro español, convirtiendo en reto la necesidad para levantar en él y con él un espacio teatral donde integrar –haciéndolo conflictivo como espacio de la integración– el concepto del teatro como arte de la ilusión y el concepto de teatro como arte de la negación de la ilusión.

Tanto a mitad del siglo XX, en plena sociedad de censura, como en esta última década del mismo siglo, cuando no sólo en España el teatro como institución social y el teatro como artefacto semántico o como artículo de consumo cultural parece repetir, en distintos tonos y en diferentes registros, su inconfundible y hamletiano «to be or not to be», pienso que esta diamantina sentencia del dramaturgo –*se escribe porque se espera, pese a toda duda*– podría figurar, a modo de pórtico y colofón a su teatro y a sus escritos de crítica y toma de posición teórica sobre su teatro y sobre el teatro.

### *El fracaso de las mediaciones*

De los distintos niveles o estratos de mediación fundamental para el teatro como comunicación con su doble circuito interior –entre los personajes– y exterior –entre autor y espectador–, o su condición genérica de «arte en dos tiempos» –el de la creación del texto y el de la representación– hay dos que me parecen muy significativos: el histórico del fracaso de la mediación entre vanguardia y tradición, y el semiótico/dramatúrgico del desajuste entre código teatral textual y código teatral escénico.

Cada «vanguardia» teatral española –subrayo teatral frente a plástica o lírica– ha solido quedarse, en su función de revolución o renovación escénica del teatro público, en vanguardia nonata, bien por estrangulación, bien por invisibilización. Se ha dado un anquilosamiento de la «tradición», la

cual, al negar y rechazar de modo absoluto lo otro, lo diferente y lo nuevo, se ha condenado a repetirse a sí misma alimentándose de su propia sustancia.

La descomunicación, como resultado de una inadecuación e incompatibilidad entre códigos perceptivos (visuales o auditivos) del montaje y representación escénicos y su recepción por el público, de un lado, y los de la dramaturgia del texto, de otro, refleja siempre el fracaso de importantes mediaciones entre ambos códigos; bien a nivel de dirección o actuación, bien de arquitectura escénica o de colocación y movimiento de objetos y cuerpos en el espacio.

La persistencia y repetición, a lo largo de la historia del teatro español contemporáneo, de las interferencias y cortocircuitos en la cadena de mediaciones históricas o semióticodramatúrgicas del sistema de comunicación entre emisor y receptor (revolución textual y tradición escénica, código teatral del *texto-teatro* y del *texto-espectáculo*) obligan o, al menos, inclinan a pensar que algo falla en el contrato social entre autor/texto/montaje y representación/público, algo que propicia la ruptura del modelo *standard* de comunicación –emisor-mensaje-receptor– al enfrentar en irreconciliable oposición los códigos de emisor/receptor. Una especie de virus cultural predispone a la estrangulación y al anquilosamiento del entero horizonte de expectativas de la máquina social del teatro, privilegiando tres modelos de incomunicación teatral: el del «quiero y no puedo», «puedo y no quiero» y «quiero lo que puedo».

Como colectividad no podemos, obviamente, volver a permitirnos el lujo de dar la espalda en los escenarios a un gran dramaturgo, Buero Vallejo, que domina la segunda mitad del siglo XX, como se la dimos en la primera mitad de este mismo siglo XX a otro gran dramaturgo, al que expulsamos de nuestros escenarios y de la historia del teatro occidental contemporáneo: Valle-Inclán. □