

ENCRUCIJADA

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Vanderbilt University

RESUMEN:

La diferente recepción del teatro de Marquina y de Valle-Inclán en su tiempo, como obras dramáticas antagónicas en su función social, sirve al autor para analizar el enfrentamiento entre “teatro” y “antiteatro” como signo del teatro en el siglo XX.

ABSTRACT:

The author uses the different reception of Marquina's and Valle-Inclán's drama in their time, conflicting dramatic works in their social function, as the sign for the Drama of the 20th Century.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español. Siglo XX. Valle-Inclán, Ramón María. Marquina, Eduardo. Recepción. Teatro y sociedad.

KEYWORDS:

Spanish Drama. 20th Century. Valle-Inclán, Ramón María. Marquina, Eduardo. Reception. Drama and Society.

Como epílogo al teatro español del siglo XX (con función de antiprólogo al teatro español del siglo XXI), quizás pueda ser útil a la vez como parábola y como palimpsesto, comparar el destino histórico en los teatros públicos españoles de dos dramaturgias antagónicas por su función social, percibidas en el proceso de su recepción como signos de incompatibilidad estética e ideológica, bien en el espejo de la conciencia colectiva de los públicos de ayer y de hoy, bien en el espejo individual de la conciencia crítica del lector y espectador minoritario de hoy de ayer.

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

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 compa-

triotas un tipo de drama histórico que representa el pasado como fuente de mitos nacionales, encarnados escénicamente en personajes interpretados por el público como modelos 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 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 —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 rabiar *El loco dios* (1900) o *A fuerza de arrastrarse* (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 trivialización y 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 incompetencia¹. 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 elegirá 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

¹ Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, vol I, Madrid, Revista de Occidente, 1966-7, p. 282-283.

histórica del presente no debía corresponder, en ese teatro, como corolario necesario, el naufragio de la conciencia histórica del pasado. Ésta 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 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 y con un estilo de dramaturgia ilusionistas— y él mismo como ciudadano y escritor “un espagnol de la rupture”, como acertadamente le han llamado Eliane y Jean Marie Lavaud² 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 de “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

² Lavaud, Eliane et Jean-Marie, *Valle-Inclán: un espagnol de la rupture*, Paris, Actes Sud, 1991.

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 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-inclániano 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 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 del autor y espectador ningún punto sólido de contacto, 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 persona-

jes, el exterior entre autor y espectador y el intermedio de montaje y representación— estudiados por Pfister³ 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 Henri Gouhier⁴ 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 parecía dominar, interponiéndose, un tercer código aberrante responsable del desacuerdo en la conciencia de marco genérico (autor, empresario, director, actor, crítico, público), un código que privilegiaba un solo estilo de puesta en escena para dramaturgias diametralmente opuestas entre sí.

Si la trayectoria pública del teatro español actual se desarrolla en condiciones de normalidad histórica, sintonizada con la del resto de los teatros europeos, la dramaturgia de Valle-Inclán deberá figurar, concurrentemente con otros modelos dramáticos bien conocidos, en no importa qué historia del teatro occidental del siglo XX, y sus textos formar parte del repertorio de los distintos teatros nacionales. Por las mismas razones los textos “postvanguardistas” españoles de Riaza, Nieva o Romero Esteo compartirán escenarios y fervores minoritarios con los de autores coetáneos del resto de Europa, ni más significativos ni menos polémicos u originales.

Aunque la historia del teatro español del siglo XX no pueda ya cambiarse, no tiene, sin embargo, por qué repetirse de nuevo en el siglo XXI su anormal recepción e historia escénica. En la nueva encrucijada del teatro español todo dependerá de si decidimos interpretar la relación antinómica entre TEATRO Y ANTITEATRO como una guerra civil o como unas bodas dialécticas entre los dos cabos de un nudo de muerte y transfiguración. Después de todo ¿puede haber historia del teatro sin la presencia del antiteatro? ¿No es su enfrentamiento una cópula de vida y muerte necesaria para su permanencia en escena?

³ Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. del alemán por John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 40 y 50.

⁴ Gouhier, Henri. *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 13 y siguientes.