

**Margarita Santos Zas (ed.). *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo. Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 13. Vigo: 2011, 235 pp.**

Haría mal el lector que pensase que este libro aborda las relaciones entre el dramaturgo gallego y Calderón de la Barca, o, como explica en su prólogo Margarita Santos Zas, la fructífera vertiente metateatral de la trayectoria dramática de Valle-Inclán, especialista, como diría Sumner M. Greenfield, en trazar personajes autoconscientes y «actoristas» que se mueven como muñecos en el *Theatrum mundi*. Se trata más bien de una aproximación que pretende dar respuesta a la pregunta que la editora se plantea en su presentación: «¿Qué, cuándo, dónde, cómo se ha estrenado y traducido a Valle-Inclán fuera de España?» (p. 23). El volumen estudia por tanto su presencia en los escenarios de otros países, su acogida por parte de críticos y profesionales de los escenarios de Polonia, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania, Portugal, Gran Bretaña, Irlanda, Rumanía, Argentina y México. Estamos ante un más que necesario ejercicio de Literatura Comparada, en el que una decena de autores, todos ellos reconocidos valleinclanistas, se ocupa de establecer la fortuna de Valle-Inclán en los escenarios planetarios. Ejercicio necesario, decía, por poco probado con anterioridad, pero sobre todo para aquilatar el perfil de Valle-Inclán como dramaturgo exportable, en absoluto local, esto es, universal, y para entender si el calibre de su obra sufre, como a veces el tópico señala, cuando los textos se trasladan a lugares totalmente ajenos a las referencias culturales y políticas allí manejadas. Una primera conclusión, después de leer el volumen, nos lleva a considerar que el impacto de Valle-Inclán es apreciable entre profesionales procedentes de sistemas literarios y teatrales muy distintos, que supieron ver el valor vanguardista de sus piezas y la grandeza de su apuesta. Una segunda es que, a diferencia de un Lorca o, por supuesto, del teatro clásico español, los mejores embajadores internacionales de nuestra dramaturgia, la recepción crítica y creativa del escritor gallego no siempre se vio acompañada de la comprensión y el éxito, si exceptuamos algunas experiencias señeras abordadas en Francia o Portugal.

Los materiales ofrecidos (por desgracia, ninguno gráfico) son abundantísimos y en su mayor parte desconocidos, lo que convierte esta publicación en una referencia inexcusable de los estudios valleinclanianos, por la que debemos felicitarlos y felicitar a su responsable. Como ya avanza Santos Zas en su introducción, el conocimiento de Valle-Inclán más allá de nuestras fronteras es tardío, tan tardío como en España. Un caso paradigmático es el polaco, analizado por Ursula Aszyk: la primera noticia del dramaturgo gallego es de 1963, y el primer montaje de 1966. El interés por Valle-Inclán en la escena internacional se acentúa sobre todo entre 1970 y 1990, periodo en el que encontramos siete montajes polacos, siete italianos, catorce portugueses, diez alemanes... Parecería, sin embargo, que después de esa eclosión se vuelve al silencio o al menos a la discontinuidad de las décadas anteriores, rotos por una relevante presencia en importantes festivales de renombre, como los de Aviñón (1991), Edimburgo (2000), Lincoln Center (2007) o Maggio Musicale Fiorentino (2009).

Otro dato surge de la lectura de este *Valle-Inclán en el mundo*: casi siempre estamos ante empresas individuales de hombres y mujeres de teatro que en algún momento quedan prendados de la obra de Valle-Inclán y deciden traducirla o llevarla a escena. En algún caso, estamos incluso ante una especie de lucha heroica y, como en las historias que valen la pena, fallida, como la llevada a cabo por Nancy Cunard en Londres (1951): su intento de poner en escena *Ligazón*, en el contexto de la resistencia antifranquista, que traza con preciso detalle José Manuel Pereiro Otero, no llegó a materializarse. Valle-Inclán no alcanza, salvo contadas excepciones, como quizás la de Francia, a formar parte de un repertorio o de un canon establecido del teatro mundial, de ahí las circunstancias «épicas» en las que estas aventuras están envueltas. Tampoco se analiza en el volumen, seguramente porque los resultados serían obvios, si la recepción de Valle-Inclán retroali-

mentó de alguna manera los respectivos sistemas teatrales, que aparentemente no se vieron alterados por estas experiencias escénicas. Existe eso sí, un grupo de obras que parecen haber sido especialmente atractivas para los profesionales europeos; el esperpento se erige, como es lógico, en repertorio básico y omnipresente, constituido por tres de sus piezas maestras: *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* y *Las galas del difunto*, a los que cabría añadir las *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*. En todo caso, la óptica esperpéntica domina en el tratamiento estético de las obras de Valle-Inclán, cualquiera que sea su filiación original, en un reduccionismo al que tampoco ha sido ajena la escena española.

Decía arriba que las aportaciones son muy diversas entre sí. Rodolfo Cardona se ocupa de un único estreno, el del Lincoln Center de Nueva York, desde consideraciones interpretativas personales, pero no se trata aquí de acometer una lectura norteamericana de Valle-Inclán, plasmada en una puesta en escena local, sino de relatar la acogida en aquella ciudad del montaje que Gerardo Vera realizó de *Divinas palabras*, en un relato por cierto entreverado de un examen por así decirlo hermenéutico de esta pieza. Daniela Gambini, en el único artículo escrito en lengua diferente a la española, ofrece un exhaustivo *corpus* documental de las representaciones valleinclinianas en Italia desde 1951 hasta el 2009, cuyas fichas se dan sin mediar análisis alguno, y de los artículos y recensiones realizados a partir de ellas. La recepción de Valle-Inclán en Francia ha sido ampliamente estudiada por reputados valleinclinistas, entre otros por la propia editora del volumen. Éliane Lavaud-Fage y Jean Marie Lavaud completan con solvencia estos acercamientos al repasar el montaje de las *Comedias bárbaras* a cargo de Jorge Lavelli, para el Festival de Aviñón, culminación por otra parte del sueño del que había sido su primer director, Jean Vilar. Las reseñas críticas, abundantes en contradicciones, apuntan en este caso a un cierto éxito del espectáculo, también entre el público, singularmente cuando, tras su estreno festivalero, las *Comedias* se llevaron al parisino Théâtre de l'Europe, aunque hubo unanimidad a la hora de valorar negativamente la interpretación actoral. De Portugal se ocupa Xaquín Núñez Sabarís, que documenta la primera aparición de Valle-Inclán en los escenarios lisboetas en 1970, en puesta en escena de João Osório de Castro, si exceptuamos la gira por esa capital de grupos españoles, como la efectuada por la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo (*Divinas palabras*), o la de Víctor García (*La rosa de papel*). Dolors Sabaté Planes es concluyente desde las primeras páginas del artículo consagrado a la fortuna alemana de Valle-Inclán: «La precaria recepción en Alemania se debe en parte a la perplejidad que los temas valleinclinianos generan en el público alemán, el cual apenas comprende su particular universo» (p. 168). Sorprende esta afirmación, por lo demás bien documentada por la autora, cuando uno esperaría una mayor sintonía de lo esperpéntico con la sensibilidad germánica, abonada en las tradiciones vanguardista y expresionista. Del mismo bagaje decepcionante se queja Javier Serrano Alonso al estudiar los estrenos valleinclinianos en Argentina, Uruguay y México, entre 1910 y 1936, llevados a cabo por compañías españolas en gira, pues en esas latitudes ni público ni críticos estaban entonces preparados para calibrar el valor de tales propuestas dramáticas. Bruce Swansey da noticia del impacto de las *Comedias bárbaras* escenificadas por Calixto Bieito en el Festival de Edimburgo, primero, y en el Abbey Theatre de Dublín, más tarde. Es esta una de las colaboraciones más curiosas del volumen, pues los testimonios aducidos de las críticas periodísticas demuestran una total incompreensión del universo valleincliniano, al menos en la forma en que Bieito la presentó a los públicos británico e irlandés: *fallido*, *lamentable*, *aburrido*, *excéntrico* son algunos de los adjetivos que sirven para caracterizar el esfuerzo colosal que supuso este montaje de Bieito. El último capítulo del libro, dedicado a Valle-Inclán en Rumanía, está escrito por Pilar Veiga Grandal, que obtiene magníficos resultados de materiales documentales escasos, cuando no anecdóticos: más allá de las pocas traducciones, se contabiliza un único montaje de interés, el de *Ligazón*, dirigido

por Laszlo Béres, que, pásmense, hace una lectura lorquiana de Valle-Inclán en la que no faltan las coreografías flamencas.

Los artículos aquí reunidos, a pesar de adolecer de enfoques no siempre unitarios ni homogéneos, ayudan por tanto a trazar una cartografía de Valle-Inclán en el mundo, el mapa de un recorrido lleno de obstáculos, de alcance y valor muy diversos: nuestro dramaturgo se dibuja, en definitiva, como un autor por descubrir, como una de esas plusvalías de nuestra cultura que los irreductibles extranjeros se niegan aún a hacer completamente suya. Un Valle-Inclán incomprendido y frustrado. Como en España.