

José María Paz Gago. *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid. Castalia. 318 páginas.

No defrauda la lectura de este libro de José María Paz Gago, que tanto promete desde su título. A pesar de algunas contribuciones recientes, como las firmadas por Jesús Rubio Jiménez o Margarita Santos Zas, esta última desde la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela, los estudios valleinclinianos siguen aún necesitados de aproximaciones comparatistas y, como en este caso, básicamente escenocéntricas. Y digo básicamente porque, incluso tratándose de un análisis de las puestas en escena de tres de las obras más representativas de Valle-Inclán (las “mayores”, dice Paz Gago: *Divinas palabras*, *Comedias bárbaras* y *Luces de bohemia*, un corpus en sí mismo problemático, como veremos), este volumen plantea en el fondo un asunto epistemológico de difícil dilucidación. La tesis del autor es que las piezas dramáticas del escritor gallego incluyen en su seno toda una propuesta dramaturgica, de gran fuerza y alcance, cuyo carácter visual y plasticidad se situarían a la altura de las mejores teorizaciones escénicas del siglo XX: Paz Gago habla aquí de la “espectacularidad inherente” (p. 24) de los textos valleinclinianos, asentada en “la visualidad plástica, la estructura dinámica en cuadros rápidos y variables –el teatro de los escenarios– y la interpretación naturalista, de tono expresionista con procedimientos de distanciamiento y deformación” (p. 20), que colocan a Valle en el primer plano de las teorías teatrales del siglo XX, a la extraordinaria altura de un Edward Gordon Craig, un Antonin Artaud o un Bertolt Brecht. A ello se refiere Paz Gago cuando habla precisamente de una “revolución espectacular” suscitada por la obra dramática de Valle-Inclán, frustrada sin duda en su tiempo, luego convertida en un reto para aquellos directores implicados en la modernización de los escenarios españoles.

De entrada, tal punto de partida parece razonable, pero, a poco que lo pensemos con la calma necesaria, se topa de bruces con la autonomía del hecho teatral. Es decir, en esas condiciones, ¿qué papel le queda al director de escena? ¿El de ser mero transmisor de esa presunta teatralidad inmanente de los textos de Valle-Inclán, esto es, el de representarlos “como pide Valle” (p. 248)? Creo que Paz Gago juega extraordinariamente bien con la naturaleza de la relación teatral en el primer capítulo, donde se perfila la escritura asombrosa de Valle-Inclán en términos de una virtualidad escénica que proviene de una dramaturgia imposible para la época en que fue creada. Pero cuando se da el salto hacia el examen de las puestas en escena concretas, que ocupan los restantes cuatro (el primero de ellos sobre los estrenos en vida del dramaturgo, los otros tres sobre las obras citadas), el problema sigue estando ahí, como un Everest tragando a sus exploradores, pues, pese a las muchas afirmaciones de los distintos responsables, en el sentido de una fidelidad absoluta al texto original (incluso en el caso de mutilaciones evidentes), nos adentramos en el terreno del fenómeno escénico, tra(ns)ducido y transmedializado: el dramaturgo y su estética han sido desplazados por la visión del director de escena, por su lectura e interpretación del texto literario, transformado ya al ámbito de lo “visionario”, como diría Ortega y Gasset.

Con todo, Paz Gago intenta siempre moverse en terreno seguro. Quizás la principal aportación de este libro sea el análisis de cada espectáculo desde el conteo minucioso de las críticas teatrales periodísticas (no siempre, todo hay que decirlo, bien referenciadas; se echa de menos, por otra parte, una bibliografía final): el autor las registra con intensidad y acierto, y el resultado es de gran valor, un instrumento desde ahora imprescindible para aquilatar la recepción de Valle-Inclán no sólo en Espa-

ña sino “en la escena mundial”, tal y como anuncia el subtítulo del libro. De gran altura es el capítulo dedicado a *Divinas palabras*, que repasa el devenir escénico de esta pieza magistral desde su estreno en 1933 hasta la representación dirigida en 2006 para el Centro Dramático Nacional por Gerardo Vera, pasando por las versiones operísticas de Antón García Abril (1997) o por las aportaciones singulares y espléndidas de José Tamayo (1961), Víctor García (1976), José Carlos Plaza (1987) y Ricardo Iniesta (1998), o, fuera de nuestras fronteras, por las arriesgadas propuestas de Roger Blin (1963), Jorge Lavelli (1964) o el mismísimo Ingmar Bergman (1950). El capítulo III, consagrado a las *Comedias bárbaras*, es asimismo brillante, sobre todo en las páginas que se acercan a los estrenos de David Farr (1995), Calixto Bieito (2000), Bigas Luna (2003) o Ángel Facio (2005). El siguiente epígrafe se centra en *Luces de bohemia* y su interés, si no disminuye, es atenuado por tratarse de un asunto más trabajado por la crítica valleinclaniana, que ya se ha ocupado profusamente de los espectáculos de José Tamayo (1970), Lluís Pasqual (1984) o Helena Pimenta (2002).

Sólo podemos lamentar (¿derechos de autor?) la ausencia de material fotográfico (imágenes de puestas en escena, de cuadernos de director, de programas de mano, de figurines...) con las que aliviar el tono descriptivo o enumerativo de algunas páginas, por no mencionar su valor intrínseco como documento. Hablábamos más arriba del corpus utilizado, que no se sustenta tanto en la unidad valleinclaniana de una propuesta dramática o teatral, como podría ser el caso de la estética plenamente esperpéntica de un *Martes de carnaval*, sino en la riqueza de las consiguientes puestas en escena de los textos seleccionados. El libro de Paz Gago demuestra, por ejemplo, cómo el esperpento se convierte en aceite que penetra por los poros de toda la trayectoria de Valle-Inclán, especialmente para sus recreadores, pero no sólo eso: la mayor parte de los directores españoles, por lo menos cuando se manifiestan en la esfera pública, mantiene una postura de respeto aparentemente sacrosanto a los textos, y acepta por lo tanto un rol más de simple mediador que de autor, aunque también en este sentido se percibe una mayor libertad conforme nos acercamos a las contribuciones de Bieito o Bigas Luna. Sin duda, los directores extranjeros (en una nómina realmente impresionante, imposible de agotar en esta reseña) se mueven en parámetros menos *filológicos*, por así decirlo, abriendo un abanico que se extiende desde lo más universalizante hasta el exotismo galaico-peninsular. En definitiva, debemos felicitarnos por la aparición de este volumen tanto por la originalidad de sus análisis como por la validez de los resultados obtenidos. Hagamos finalmente nuestras las palabras con las que se cierra el volumen, una auténtica llamada al optimismo: “ha llegado -¡por fin!- la hora del teatro de Valle-Inclán” (p. 318). Que así sea, y que venga acompañada de estudios de tanto interés como el presente.

ANXO ABUIN GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ermitas Penas. *La tercera serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Quijotismo y Romanticismo*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 2013.

Pese a su incuestionable importancia, la *Tercera Serie* de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós ha tenido muy pocos estudios específicos. Podemos citar el artículo de Yolanda Arencibia (1998) en la *Historia de la Literatura Española* coordinada por Leonardo Romero Tobar, así como los prólogos de algunas de las ediciones