

Rubia Prates Goldoni

QUEM TEM MEDO DE VALLE-INCLÁN?

Forma e ideologia nos bastidores da
cena espanhola contemporânea

*Tese de Doutorado apresentada ao Departamen-
to de LETRAS MODERNAS da FACULDADE
DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS da Universidade de São Paulo, sob a
orientação do Prof. Dr. Mario Miguel González*

— SÃO PAULO —
1997

Rubia Prates Goldoni

QUEM TEM MEDO DE VALLE-INCLÁN?

Forma e ideologia nos bastidores da
cena espanhola contemporânea

*Tese de Doutorado apresentada ao Departamento
de LETRAS MODERNAS da FACULDADE DE
FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS da
Universidade de São Paulo, sob a orientação do
Prof. Dr. Mario Miguel González*

— SÃO PAULO —
1997

Ao Sérgio, llum de la meva vida.

Aos meus maiores, que possivelmente
sonharam com este fuuro.

Agradecimentos

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido através de Bolsa de Pesquisa.

Ao Prof. Dr. Mario Miguel González, pela orientação.

Ao Sérgio, que resistiu heroicamente a mais esta estapa acadêmica e ajudou além da conta.

À Urszula Aszyk, que me apresentou Valle-Inclán e me abriu as portas da Autònoma de Barcelona.

Ao Esteves, que me indicou um caminho para a Espanha.

Aos amigos do *piso* da Rúa da Rosa: Sonia, Moisés, Ángeles, Pachi, Rubén, Chiqui, Ursia, Anabel, José, Xose, Tonino, Rafa e Andrea, pelo carinho da acolhida.

À Maria Antònia, ao Joan, à Teresa, ao Santiago e a toda a família Palomero, por terem me ensinado que *quant més serem, més riurem*.

À Dores e aos Carlos, pelas discussões acaloradas e pela solidariedade galega.

À Ana Lúcia Gomes Muniz, pela generosidade com que me emprestou seus livros.

Ao Osvaldo e à Martha, pelo apoio logístico.

À Célia e ao Josué, pela paciência nas horas de pânico.

À Valéria, pelos conselhos sempre fraternais.

À Sandrinha, minha amiga de sempre e fiel depositária do *backup*.

Ao Carlos e à Geralda, que humanizam a Biblioteca de Letras.

E a todas as muitíssimas pessoas, que eu não saberia nomear, mas que de alguma forma colaboraram para que este trabalho pudesse chegar a bom termo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
NOTAS À INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I	
UM TEATRO IRREPRESENTÁVEL?	
1. O primeiro embate.....	7
2. O agônico teatro espanhol da Restauração.....	9
3. Primeiras tentativas de reforma.....	14
4. Teatralidade e imobilismo	16
5. A polêmica teatral dos anos 20	22
6. O teatro de Valle-Inclán durante os anos 20 e 30	33
7. Estrutura, temática e estilística do <i>esperpento</i>	47
8. Teatralidade e ideologia	49
NOTAS AO CAPÍTULO I	58
CAPÍTULO II	
OS <i>ESPERPENTOS</i> NA SEGUNDA REPÚBLICA	
1. 1931-1936: uma ausência inexplicável?	69
2. A guerra civil: a arma preterida.	76
NOTAS AO CAPÍTULO II.....	92

CAPÍTULO III

OS ESPERENTOS DURANTE A DITADURA FRANQUISTA

I. 1939-1973

- 1. O imediato pós-guerra..... 100
- 2. O fim do isolamento..... 102

II. 1973-1982

- 1. “Abertura” e garrote vil 116
- 2. Transição pactuada, cultura amordaçada 118

NOTAS AO CAPÍTULO III 133

CAPÍTULO IV

OS ESPERENTOS DE 1982 A 1992

- 1. A democracia em cena 137
- 2. Valle-Inclán para francês ver 139
- 3. Valle-Inclán na vitrina da Espanha democrática..... 143
- 4. As mazelas da Espanha felipista no espelho côncavo de *Luces de bohemia* 151
- 5. *Martes de carnaval*: militares de opereta que insistem em permanecer em cena 155
- 6. O teatro da democracia..... 169

ANEXO 183

NOTAS AO CAPÍTULO IV 186

ALGUMAS CONCLUSÕES 196

BIBLIOGRAFIA..... 203

APÊNDICE 231

*(For anything so overdone is from) the purpose of playing,
whose end, both at the first and now, was and is to hold as
'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature,
scorn her own image, and the very age and body of the time
his form and pressure*

William Shakespeare
Hamlet, III, II

Introdução

A Valle se le intenta enterrar, aproximadamente, cada diez o quince años (...) pero ese muertazo insumiso e ingovernable siempre vuelve a alzar su erecto y orgulloso muñón.

Marcos Ordóñez

Discutir a teatralidade da obra dramática de Valle-Inclán a essa altura do século pode, à primeira vista, parecer ocioso, já que a quase unanimidade da crítica acadêmica nacional e internacional tem o autor galego como a grande expressão da dramaturgia espanhola contemporânea.

No entanto, uma incursão, ainda que rápida, à recepção de Valle na Espanha revela um desnível entre o lugar a que foi alçado pelos especialistas e a frequência, relativamente baixa, com que suas obras entram em cartaz¹.

E quando se interroga pelas razões que levariam um “clássico” a ser tão pouco representado, depara-se com um dado curioso: a cada uma das bissextas montagens de suas peças, de um modo ou de outro, invariavelmente, o fantasma da sua provável não-teatralidade — confundido com o mito do autor difícil — volta a rondar a cena.

Uma das explicações desse desacordo entre o resultado da pesquisa acadêmica e a dinâmica que move o sistema teatral espanhol poderia ser encontrada no fato de que só mais recentemente os estudos da área, sobretudo na Espanha, começaram a se libertar da tirania do texto que os impedia de ver o teatro como espetáculo².

De qualquer forma, a persistência da discussão sobre a representabilidade das peças de Valle na vida teatral espanhola — prova dos nove da tradição dramática — exige que a crítica volte a se debruçar sobre o tema se é que lhe interessa contribuir efetivamente para o debate.

Não existe até agora, dentro da imensa bibliografia sobre Valle-Inclán, um estudo de maior fôlego voltado exclusivamente para a questão da teatralidade.

O que se escreveu sobre o tema resume-se a breves artigos em revistas especializadas ou a algumas poucas páginas em ensaios mais alentados cuja preocupação central, porém, é a análise da obra dramática como um todo.

Entendemos que um estudo que se proponha a buscar as origens desta polémica, acompanhando seu desenvolvimento ao longo do tempo através de uma detida análise dos documentos, aí incluídos dados da recepção, pode não só iluminar aspectos da obra dramática de Valle e da sempre difícil relação do escritor com a sociedade da sua época, mas também revelar determinadas características do sistema teatral tal como funciona ainda hoje, num duplo jogo de luz que, ao trazer para o centro do palco o teatro indomável de *don Ramón*, tira das sombras a *tramoya* que move a sociedade espanhola.

É para percorrer conosco os meandros que podem nos levar aos porquês da maldição que paira sobre a obra dramática do autor galego que convidamos o leitor.

Quanto ao instrumental de análise, tomamos a liberdade — que, a nosso ver, em nada prejudica o rigor — de usar várias e diferentes lentes, que vão da sociologia do teatro à semiótica teatral, na esperança de conseguir uma aproximação o mais dinâmica e rica de nuances possível do tema que nos ocupa.

Corpus

A obra dramática de Ramón del Valle-Inclán é extensa, compondo-se das seguintes peças: *Cenizas. Drama en tres actos* (livro e estréia 1899); *El marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (estréia 1906, livro 1907); *Águila de blasón. Comedia bárbara* (livro e estréia 1907); *Romanço de lobos. Comedia bárbara* (em folhetim 1907, estréia 1970); *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima* (livro 1908, estréia 1915); *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (estréia 1910, livro 1914); *Cuento de abril. Escenas rimadas en manera extravagante* (estréia e livro 1910); *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (livro e estréia 1911); *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca* (estréia 1912, livro 1913); *El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés* (em folhetim 1912, estréia 1931); *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (em folhetim 1919, estréia 1933); *Farsa italiana de la enamorada del rey* (livro 1920, estréia 1959); *Luces de bohemia. Esperpento* (em revista 1920, estréia 1966); *Farsa y licencia de la reina castiza* (em revista 1920, estréia 1931); *Los cuernos de don Friolera. Esperpento* (em revista 1921, estréia/homenagem póstuma, apresentação única, 1936); *Cara de plata. Comedia bárbara* (em revista 1922, estréia 1967); *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (livro 1922); *La rosa de papel. Novela macabra* (em revista 1924, estréia 1966); *La cabeza del Bautista. Novela macabra* (em revista e estréia

1924); *Sacrilegio* (livro 1927, estréia 1995); *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (livro, com três farsas: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y *Farsa y licencia de la reina castiza*, 1926); *Ligazón. Auto para siluetas* (em revista e estréia 1926); *El terno del difunto* (livro 1926, estréia 1962); *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (livro, com: *Ligazón. Auto para siluetas*, *La rosa de papel. Melodrama para marionetas*, *El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés*, *La cabeza del Bautista. Melodrama para Marionetas* e *Sacrilegio. Auto para Siluetas*, 1927); *La hija del capitán. Esperpento* (em revista 1927, estréia 1964); *Martes de carnaval* (livro, com três *esperpentos*: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* e *La hija del capitán*, 1930).

Dada a natureza do tema que nos ocupa, fatalmente nos referiremos a outras obras de Valle-Inclán, mas o objeto privilegiado da pesquisa são as peças que o próprio autor denominou *esperpentos*³, porque é a eles que se adere com maior força o fantasma da irrepresentabilidade.⁴

O *corpus* deste estudo se constitui, portanto, de *Luces de bohemia* e dos três *esperpentos* que compõem *Martes de carnaval: Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* e *La hija del capitán*.⁵

Da mesma forma, no que diz respeito à história das montagens e da recepção, a pesquisa toma como marco inicial 1899, estréia de *Cenizas*, e até 1936 — ano da morte do escritor — abrange a estréia de obras anteriores aos *esperpentos* cuja recepção, no entanto, nos fornece um quadro essencial para melhor compreender a extrema rejeição da teatralidade destes últimos. A partir daí, o estudo focaliza unicamente o novo gênero, aprofundando-se mais no período que vai de 1982 a 1992.

Os fatos relevantes que limitam e justificam esse último recorte temporal são, de um lado, o início do governo do PSOE, com a suspensão oficial da censura política — tida por muitos como único motivo para a não encenação dos *esperpentos* —, e, do outro, o fim, no contexto das comemorações do V Centenário, de um ciclo do governo “socialista” que, já no ano seguinte, perde a maioria absoluta no parlamento.

Em todo o caso, como veremos rapidamente em **Algumas conclusões**, a situação dos *esperpentos* de 1992 até o final do governo de Felipe González, em 1996, não sofre modificação substancial.

Notas à Introdução

¹ Miguel Narros, num debate sobre a crítica teatral, promovido pela revista *Primer Acto*, confirma essa conclusão no que diz respeito ao *esperpento*, sem, no entanto, ir além da constatação carregada de culpa: “¿Qué hemos hecho con el esperpento valleinclinés? En cualquier otro lugar de Europa se habría investigado, se habría buscado un Método, una forma de hacerlo que permitiera al actor afrontar una expresión tan singular y tan compleja. Pero no ha sido así. (...) El resultado global ha sido de cierta frustración. Entre el estudio del esperpento en el campo teórico y lo que se ha hecho con él sobre los escenarios hay una gran distancia. El teatro español no ha sido capaz de resolver lo que plantea su más grande autor moderno” (Monleón, 1988: 24).

² Em dezembro de 1987, Andrés Amorós abriu o número 493 da revista *Ínsula*, monográfico sobre o teatro na Espanha, com a seguinte conclamação: “Nuestra investigación teatral debe proponerse como objetivo algo que no está hecho y que necesitamos absolutamente: una Historia de la escena española” (Amorós, 1987:1). Algumas páginas mais adiante, depois de se queixar do desprezo dos espanhóis pela teoria, de que seriam um exemplo as reações adversas dos últimos dez anos à semiótica teatral, Antonio Tordera aponta como característica comum à maioria dos estudos sobre teatro realizados até então o fato de que “se han ceñido a los aspectos literarios y circundantes: cronología de textos, análisis de los mismos, interrelación con otras formas literarias, problemas textuales, etc”, embora se mostre esperançoso com a incipiente renovação teórica (Tordera, 1987:3).

A situação não é mais animadora quando vista do palco, como podemos observar nesta intervenção de José Monleón no debate sobre crítica teatral, promovido por *Primer Acto*: “Al comienzo del debate se ha señalado la desproporción entre la atención que presta la crítica a la literatura dramática y la que presta al espectáculo mismo, y, más concretamente, a los actores. Eso se corresponde — no podía ser de otra manera — con nuestra tradición teatral. En las historias de la literatura aparecen, bajo el epígrafe de teatro, estudios estrictamente dedicados a los autores, a cargo de profesores que rara vez acuden a las salas teatrales. No sólo a propósito del *esperpento*, sino de autores como Lope o Calderón, existe un nivel de análisis literario, de precisión y refinamiento, que no se corresponden en absoluto con lo que han sido sus representaciones. Entre lo que se ha escrito, por ejemplo, de *Fuenteovejuna* y las representaciones que uno recuerda de la obra, existe un abismo. O dicho de otro modo: nuestra cultura literaria ha sido siempre superior a nuestra cultura teatral” (Monleón, 1988: 24).

A resposta mais concreta ao apelo de Amorós só vai chegar três anos depois com a publicação de *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, “primer volumen de una investigación histórica que pretende abordar el estudio del teatro español entre 1900 y 1936” (Dougherty, 1990: 7), segundo explicam os autores na introdução.

³ A sem-cerimônia com que se classifica como *esperpento* obras pertencentes a outros gêneros é bastante generalizada entre os estudiosos de Valle-Inclán. Para ficar apenas em dois exemplos, podemos citar Iglesias Feijóo

que, analisando o concepto de *tragicomedia* no autor galego sugere não haver diferença entre este gênero e o *esperpento* (Feijóo, 1991: 20) e Manuel Bermejo Marcos, que consegue ver em *La marquesa Rosalinda*, subtitulada pelo autor de *farsa sentimental y grotesca*, “un claro *esperpento*” (Bermejo Marcos, 1971: 171).

⁴“Todavía en 1963, uno de los más prestigiosos directores de escena españoles mostraba su extrañeza ante la posibilidad técnica de convertir en espectáculos *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. Afirmaba no hallar ninguna concreción escénica posible, y sólo al mostrarle los documentos fotográficos creyó seriamente que el espectáculo se hubiera llevado a buen fin.” (Hormigón, 1972: 14).

⁵Utilizaremos as seguintes edicións: *Luces de Bohemia*, edición crítica de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, n.º. 33 da Nueva Serie de Clásicos Castellanos; *Martes de carnaval*, edición crítica de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, n.º. 18 da Nueva Serie de Clásicos Castellanos. A partir de agora citaremos *Luces de bohemia* com a abreviatura “*Luces*” e *Martes de carnaval* e as três peças que compõem o volume com as abreviaturas “*Martes*”, “*Las galas*”, “*Los cuernos*” e “*La hija*”.

Capítulo I

Um teatro irrepresentável?

A propósito de entierros, recuerdo muy bien un artículo de Cándido en ABC tras el montaje de Águila de blasón, conmemorativo del “primer centenario” de Valle, a cargo de Marsillach, en el María Guerrero, en 1966, que concluía con esta frase lapidaria: “El teatro de Valle está muerto, muerto y muerto”. ¿Cuántas veces hemos oído esta misma frase con distintas palabras ¿Cuántas veces no nos han repetido que el teatro de Valle se escribió para ser leído y no para ser representado?

Marcos Ordoñez, Revista del Mercat, abril/1995

1. O primeiro embate

A estréia de Valle-Inclán no teatro se dá num clima muito próximo do *esperpéntico*.

A apresentação de sua primeira peça, *Cenizas, drama en tres actos y en prosa*, no Teatro Lara de Madrid, a 12 de dezembro de 1899, faz parte de uma iniciativa que visava arrecadar fundos para a compra de um braço mecânico para o autor.¹

O evento é anunciado nos jornais de Madri como “la fiesta”, e do programa também fazem parte a peça em um ato e em prosa *Despedida cruel*, de Jacinto Benavente, e a ária de *Don Carlos*, de Verdi.

O público, dado o caráter beneficente do espetáculo, o teatro onde este se dava e o horário da apresentação (quatro horas da tarde de uma quarta-feira), só podia ser do mais “seleto”.²

E, no entanto, a diferença de atitude com que esse público acolheu a peça de Benavente — interrompida várias vezes por expressões de aprovação e calorosos aplausos — e a de Valle-Inclán foi brutal.

A reação da crítica não foi muito diferente. Os elogios foram todos para Benavente, já então “honra de nuestra escena”, “genial y caballeroso literato”, enquanto que para Valle sobraram duras palavras como estas em *El Español*, do dia seguinte à representação:

... *Cenizas* es una equivocación. Es un drama que no interesa ni conmueve. Ni Octavia, la esposa y madre que abandona la casa conyugal para vivir con su amante y muere en el momento en que se dispone a dejar el amante para volver al lado de su esposo; ni doña Soledad, madre inflexible...hasta el ridículo; ni el enamorado Pedro, ni el Padre Rojas con su sermoneo insoportable, *llegan* al público. No llegan porque no son figuras ni humanas, ni teatrales...

Ou as de López Ballesteros, nesse mesmo dia, no *Heraldo de Madrid*, que, numa perspectiva de completa miopia, justifica os hábitos cristalizados do público, incapaz de compreender uma peça se o autor não lhe dá — como o faz Valle em *Cenizas*, utilizando o recurso ibseniano do *flash-back* — uma introdução, um desenvolvimento e um desenlace:

Valle-Inclán suprime la *exposición* del asunto, y como exagera esta última nota, renunciando no sólo a la relación de los hechos retrospectivos, sino a poner en antecedentes al público *sobre la marcha*, resulta que no es posible enterarse del *cómo* y *por qué* de lo que ocurre... Vemos formado uno de esos hogares “postizos”, según la moral social; pero no nos dice el autor qué circunstancias, qué embates de la vida reunieron bajo el mismo techo a la mujer casada y al amante... ¿ Por qué ha despreciado Valle el relato necesario e insustituible de la catástrofe conyugal, punto de partida del drama? Falta pues el punto de apoyo, el eje de la acción, y a duras penas se sigue el drama, en que Valle ha querido pintar un hogar hecho cenizas al impulso complejo de los convencionalismos sociales, de la necesidad humana y de la intransigencia religiosa.

Essa atitude da crítica se mostra ainda mais desajustada se levarmos em conta que a representação de *Cenizas* se fazia no marco do “Teatro Artístico” de Benavente, a quem López Ballesteros, na mesma resenha já citada, felicita por ter realizado seu projeto de um teatro que devia tornar possível não só a estréia de autores jovens mas também novas experiências dramáticas.

A descrição da forma um tanto incongruente como se deu a recepção da primeira peça de Valle aponta para a necessidade de observar mais de perto o funcionamento do sistema teatral espanhol na última década do século XIX e nas primeiras do XX, tendo como referência o teatro europeu do mesmo período, para podermos entender melhor, nos seus primórdios e para além das sempre enganosas aparências, a criação do mito da irrepresentabilidade do teatro do autor galego.

2. O agônico teatro espanhol da Restauração

*El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso.
(...)*

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo, como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo.

Federico García Lorca,

O panorama do teatro espanhol no final do século XIX se mostra bastante desolador.³

O vento novo que sacode a cena europeia se choca, ao chegar em Madri, com um meio, quando não hostil, indiferente a tudo que signifique renovação e ruptura.

O balanço pouco positivo da recepção, na capital, dos autores que deram início à mudança de rumo no teatro contemporâneo é um bom indício dessa situação de isolamento.

Zola, por exemplo, foi pouco representado e, pior que isso, suas peças foram, muitas vezes, violentamente desfiguradas pela “adaptação”.

É o caso de *La taberna*, que Pina Domínguez adaptou de *L'assomoir*, onde se permitiu cortar dois dos cinco atos originais e eliminar nada menos que o quadro da taverna⁴. Além disso, sua versão, ao poupar a vida de Gervasie e fazer com que ela se redima pelo trabalho e pela religião, destruiu o que a peça tem de denúncia social, introduzindo um moralismo completamente alheio ao programa naturalista.

A justificativa que o adaptador apresenta para a mudança do final da obra, além de contrariar um dos mais sagrados preceitos do naturalismo — o da criação de um público —, nos oferece um exemplo muito elucidativo daquilo que Francisco Umbral chama de “autosatisfacción indecente del español”:

Pero otra vez el carácter y la índole especial de nuestro público, y más particularmente el que asiste al teatro Novedades, influyeron en mi ánimo. Además, Gervasia muere de hambre en medio del *boulevard*, sin encontrar una mano protectora ni un corazón generoso. Mi obra se desarrolla en Madrid, y los españoles no dejamos morir de hambre a nadie en medio del arroyo (apud Rubio Jiménez, p 19).

Mesmo com todas essas precauções, a adaptação de Pina Domínguez foi acusada pela crítica conservadora de naturalista (!) e imoral, não ultrapassando a marca das 50 apresentações.

Henrik Ibsen não teve melhor acolhida.

Sua teatralidade chegou a ser posta em questão por E. Bustillo: “Maravilloso libro, para leído, el *Brand* de Ibsen. Pero en el escenario no cabe aquella grandeza filosófica del soberano ingenio de Noruega (apud Rubio Jiménez, 66)”]; e sua peça *Um inimigo do povo*, que estreou no Teatro de la Comedia em 5/03/ 1896, foi mutilada e edulcorada por Fernández Villegas até se tornar quase irreconhecível: suprimiram-se dois dos cinco atos originais e a cena da manifestação, indispensável para dar-se conta do sentido social da obra.

Essa adaptação foi responsável pelo fracasso da estréia do dramaturgo norueguês em Madrid que, sem dúvida, desestimulou outras montagens num sistema teatral preocupado unicamente com a arrecadação da bilheteria.⁵

De fato, Ibsen só voltará à cena em 1899, quando a Companhia Mariani Palladini estreou *Casa de bonecas* para um público escasso e reticente.

As companhias estrangeiras, aliás, foram um veículo muito importante para a divulgação dos novos autores europeus. Mas, como é evidente, esses grupos não deixavam de levar em conta nas suas turnês pela Espanha “el carácter y la índole especial” do público madrilenho quando se tratava da escolha do repertório.

O contexto histórico deste teatro, tão refratário às influências de fora, é o da volta dos Bourbon ao trono da Espanha.

Depois de um brevíssimo período republicano (fevereiro de 1873 a janeiro de 1874), o general Pavía, dando continuidade a uma prática iniciada no século XIX mas que teve sua mais recente manifestação, felizmente frustrada, em fevereiro de 1981, dissolve o parlamento à força, instaurando uma ditadura provisória que prepara a Restauração monárquica em favor do filho de Isabel II, Alfonso XII.

Com o novo monarca, que inicia seu reinado em 14 de janeiro de 1875, se instala no poder a fração mais conservadora da burguesia que se alia à velha oligarquia agrária.

O resultado desta aliança vai ser um período, cujos limites os historiadores costumam estabelecer em 1917, caracterizado por um notável avanço econômico, devido à enorme acumulação de capital trazida pela dezamortização, ao mesmo tempo que por enormes catástrofes políticas graças à tradição conservadora apoiada pelo aventureirismo militar sempre disposto, na sua ostensiva ociosidade, a defender os sagrados valores da “Espanña Eterna”. Talvez a maior dessas aventuras tenha sido a que passou para a história como “El Desastre”: a da Guerra de Cuba, em 1898, que liquidou de vez o que restava do império espanhol.

A alternância amistosa entre o Partido Conservador e o Partido Liberal no Parlamento e o controle regional exercido pelos *caciques* garantem a farsa democrática.

Trata-se de um período de intenso acirramento da luta de classes, com a gradual mas constante organização do proletariado urbano e rural e a eclosão de movimentos reivindicativos, como as grandes greves de 1890 e 1902, a *Semana Trágica* de Barcelona de 1909 e a greve geral de 1917, todos violentamente reprimidos.

Segundo José Monleón, essa sociedade “crepuscular y contraditoria no tuvo en los escenarios el teatro que correspondía a su situación. Quizá porque el aceptarlo (...) habría sido un síntoma de relativa salud. Con lo que vino a cumplirse una de las paradojas de la época: mientras otras sociedades, estabilizadas y en etapa de desarrollo, tuvieron un teatro que reflejaba la angustia y la crisis de la burguesía occidental, en la España de la Restauración y del Desastre se cerraron las filas para que esto no fuera posible. El público intuyó que dudar era tanto como morir, con lo que vino a dificultarse la evolución” (Monleón, 1975:65).

De fato, enquanto a Noruega produzia um Ibsen, a Espanha ressuscitava o romantismo melodramático com José de Echegaray e vivia o esplendor do *género chico*⁶.

Na feliz comparação de Otto Maria Carpeaux (Carpeaux:1403), Echegaray é uma espécie de Augier do teatro espanhol, com a diferença de que em seus dramas as teses são defendidas com mais paixão. Com retórica mais retumbante também, e com habilidade cênica de mestre para dominar todos os *efectismos*.

Para explicar as razões que, na sua opinião, levavam o público a rejeitar uma peça como *Realidad* de Galdós enquanto aplaudia os mais disparatados dramas de Echegaray, Valle-Inclán fazia a seguinte análise:

Es que el teatro es, sí, escuela de costumbres; pero a la gente le gusta verse en ese espejo, no tal como es, sino *como quisiera ser*. Abundan en la buena sociedad los adulterios, que Echegaray en muchos dramas, y Galdós en *Realidad*, han utilizado con diferente criterio. Porque, acostumbrados los abonados a perdonar como el Orozco de D. Benito, prefieren ver en la escena lo que no se han atrevido a hacer: pegar el tiro echegarayesco a los adúlteros (in Dru, 1983: 100).

Quanto ao *género chico* embora apresentasse uma inegável dimensão crítica, quando do seu surgimento em 1868, e representasse uma verdadeira “desintoxicação” da ampulosa retórica de Echegaray e seus seguidores através do uso de uma linguagem nova muito próxima à fala popular, foi, aos poucos, derivando para o *costumbrismo* e repetindo intrigas estereotipadas, sem atentar para as mudanças por que o país passava.

Desta forma define Joaquín Casaldueiro o gênero que considera o mais representativo da Restauração:

Los sainetes son cuadros de género completamente artificiales de un artesanado, unos maleantes vistos por la clase media desde sus lugares comunes patriotericos, sentimentales y localistas (...) Es la España mesocrática de los empleados — todos funcionarios altos o bajos — que se aboca al desastre sin saberlo y sin querer enterarse (Casaldueiro, 1980: 514).

E assim, entre o empolamento dos *dramas de honor* calderonianos de Echegaray e a “alegría inmoral y bobalicona” do *teatro por horas*, vivia o teatro espanhol da Restauração, que, de resto, a julgar pelo testemunho do conde Paul Vasili e seus conselhos para os forasteiros que chegassem a Madri por volta de 1885, não cumpria mesmo uma função exatamente cultural:

Lo primero que debe hacer es abonarse a la Opera, le guste o no le guste la música; mejor es que no le guste, y así compartirá esa indiferencia con el gran mundo madrileño. Sólo el pueblo, colocado en el inmenso gallinero de lo alto, escucha en la Opera la música que adora. Ya le he dicho que cada palco es un salón, donde se visita a los amigos; habitualmente, es allí donde se hacen las presentaciones y se conoce a la gente por primera vez (in Tuñón de Lara, 1985: 242).

Havia, certamente, quem como *Clarín* apontasse para a necessidade de regeneração:

Nuestro teatro actual no es nada de lo que debe ser. Soy el primero en reconocer que el gusto del público ha mejorado un tanto y ganado no poco al hacerse más exigente; pero en general, se aplaude todavía lo insignificante, lo falso y hasta lo absurdo; son muy pocos los que empiezan a comprender que hace falta algo nuevo en el teatro, algo más conforme con las ideas y usos de la vida contemporánea (Leopoldo Alas "Clarín", *Artes y Letras*, 4, 1-XI-1882 apud Rubio Jiménez, p32).

E, tanto ele como Enrique Gaspar e Pérez Galdós, trataram, cada um à sua maneira, de opor ao neo-romantismo imperante, se não a ideologia pelo menos algumas técnicas naturalistas, o que do ponto de vista estilístico já representava um avanço.

Porém a resposta da sociedade da Restauração ao teatro de Leopoldo Alas e ao de Gaspar foi o ostracismo; e as peças de Galdós devem seu êxito mais a coincidências políticas que ao reconhecimento das suas qualidades literárias, o que é uma mostra eloqüente da estreiteza do meio e dos obstáculos com que teria de se enfrentar qualquer tentativa de reforma.

O resultado da pesquisa realizada por *El Imparcial* em 6/07/1896 sobre a conveniência de se ter em Madrid um "teatro livre" é mais uma prova do que vimos afirmando.

Antes de mais nada, muitas das respostas traduzem a total desinformação de escritores e críticos com respeito ao movimento teatral para além das fronteiras espanholas, o que fica patente na utilização da expressão "teatro livre" para referir-se ao teatro clássico espanhol ou confundindo-o com teatro pornográfico.

As posições são as mais variadas mas acabam coincidindo na sua inviabilidade: desde os que são abertamente contrários à idéia (Juan Valera, Emilia Pardo Bazán), passando pelos que, como José de Echegaray e José María de Pereda, se dizem favoráveis mas cujos argumentos (e obras) demonstram não estarem, de fato, convencidos da conveniência do projeto, até os que consideram a idéia excelente, porém irrealizável.

É o caso de Fernández Villégas para quem a fundação de um teatro livre requereria três condições impossíveis de serem satisfeitas naquele momento: autores convencidos da necessidade de renovação do teatro, atores dispostos a apoiar a empresa com entusiasmo e um público numeroso e conquistado pelo projeto.

A julgar pela sua adaptação de *Um inimigo do povo* só podemos concordar que a idéia, nesse momento, era realmente utópica.

3. Primeiras tentativas de reforma

Os escritores da chamada “geração de 98”, tão preocupados com o “tema de Espanha” e ligados, pelo menos na sua mais tenra mocidade, às correntes de esquerda que reconheciam no teatro um poderoso instrumento de mudança social, não poderiam ficar indiferentes a esse panorama de decadência .

Expressaram sua profunda discordância com o teatro que se fazia então, através da crítica jornalística, do ensaio e das suas próprias peças escritas com intento renovador.

Miguel de Unamuno lutou nas três frentes, inaugurando uma dramaturgia claramente dissidente.

Seu ensaio *La regeneración del teatro español*, apesar de partir de uma teoria dramática de base idealista, expõe com clareza alguns dos principais problemas que impediam o teatro espanhol de se desenvolver como uma força social viva; um deles, quem sabe o maior, era o que outro *noventayochista*, Pío Baroja, chamara de “gran bestia fiera y mal intencionada”, sua majestade: o público pagante.

Don Pío também chegara à conclusão de que o público era o principal entrave à renovação, uma vez que ele exigia a submissão do autor, mantinha o ator numa relação servil e o empresário, sempre de olho na bilheteria, nem sonhava em contrariar as exigências do seu gosto conservador.

Unamuno, porém, além de detectar o problema foi capaz de perceber no espectador uma manifestação da ordem social e de apontar a necessidade urgente e imperiosa de criar um público que representasse a totalidade da nação e não apenas suas classes dirigentes, enquanto que Baroja tendia a concebê-lo como uma entidade abstrata e estática.

Esse diferente entendimento das relações entre cena e sociedade talvez ajude a explicar porque Baroja cedendo à pressão da “bestia fiera” muito cedo deixou de escrever para o teatro; já Unamuno, não se resignou e, apesar dos desgostos, escreveu uma obra dramática que dá início à reforma teatral na Espanha.⁷

Muito desgosto devia esperar quem como Don Miguel considerava o empresário o micróbio da arte dramática, se negava a escrever para as divas⁸ e para o público burguês.

Defender um conceito de teatro como fenômeno de cultura significava declarar guerra aberta à concepção vigente do teatro como negócio e entretenimento, era se contrapor a um sistema onde cada elemento contribuía para que essa situação se perpetuasse.

O público, como já vimos, era formado majoritariamente pela única classe que podia pagar os altos preços dos ingressos: a burguesia que, segundo Unamuno, ia ao teatro “a hacer la cocción y a ver caras bonitas, a reírse y a olvidar luego aquello de que se rió (Unamuno: 1139).

A crítica jornalística, “verdadera y genuína representación del público, es informadora o dogmatizadora, *impresionista* a las veces, *crítica* casi nunca”. (Unamuno:1140). Conservadora, baseia seus julgamentos em critérios moralistas e reage agressivamente a qualquer intento renovador, desempenhando papel decisivo na cristalização do gosto.

Quanto aos atores parece existir unanimidade no que diz respeito à falta de formação adequada da maioria deles.

Azorín é taxativo: “En nuestra patria no hay actores (...).Para ser una eminencia sólo se necesita tener buen sastré y mucha osadía” (Martínez Ruiz, “El ocaso de una gloria”, *El País* (17/XII-1896) apud Rubio Jiménez: 179).

E mesmo Benavente, sempre tão conciliador, se vê obrigado a admitir que :

El actor español por lo general se hace solo; una vez admitido por el público y clasificado por la crítica, prosigue su camino, inconsciente de sí mismo, aislado por un adjetivo, y por los aplausos de la *claque*, de toda reflexión, de todo estudio. Busca el aplauso fácil en donde sabe que otras veces lo obtuvo sin esfuerzo, se complace en la repetición de los mismos efectos y prefiere siempre las obras que le recuerdan otras obras y los papeles parecidos a otros papeles representados con buen éxito (Jacinto Benavente, “Actores españoles y actores franceses” *Madrid Cómico*, 816 (8-X-1898) , pp 708-709, apud Rubio Jiménez:181).

A falta de preparo dos atores médios somada à mediocridade do público fazia com que as divas — garantia de “casa cheia” — dominassem o meio teatral subjugando os empresários e os autores, que passavam a escrever peças de encomenda para elas, fechando o círculo vicioso que levava o teatro espanhol a se alimentar de si mesmo definhando a cada nova temporada.⁹

Tal ordem teatral estabelecida se inscrevia, obviamente, no quadro maior das coordenadas políticas, econômicas e sociais da Restauração, e qualquer aceno de mudança despertava ira seme-

lhante a que despertavam os atentados anarquistas que então começavam a abalar a tranquilidade dos poderosos, exigindo a punição rigorosa e exemplar da pena de morte.

A ousadia de Unamuno, de recusar o receituário teatral em voga e propor um “teatro para el pueblo”, um teatro vivo e verdadeiro, feito de “pasiones rugientes”, custou ao autor de *Fedra* e outras “tragedias desnudas” escassas e fracassadas estréias.

Logo de saída, a obra dramática de Don Miguel recebeu o temível veredicto de “não-teatral”, o que automaticamente a condenava à prisão perpétua da leitura solitária, não tivesse seu teatro força para resistir e ter a pena relaxada nos anos 60.

É interessante notar que a acusação de “não-teatral” que se fazia ao despojado Unamuno é a mesma que será feita ao exuberante Valle-Inclán.

Talvez já vá sendo hora de verificarmos o que a crítica madrilenha entendia por “não-teatral”.

4. Teatralidade e imobilismo

Como já tivemos a oportunidade de ver, desde *Cenizas*, sua primeira peça estreada, quando as inovações ainda se faziam muito timidamente, a crítica já acusava Don Ramón de “não-teatral”.

Acontece que *Cenizas*, justamente por ser a primeira obra dramática de Valle, bem poderia apresentar problemas de composição, como aliás admite, embora por caminhos diferentes dos da crítica coetânea, um dos mais autorizados estudiosos de seu primeiro teatro:

Los personajes están borrosos en el plano sociológico: por su manera de ser y de comportarse, es lógico situarlos en la clase burguesa desahogada cuya ideología traducen y contra la que arremete Valle-Inclán. Nos gustaría unos personajes mejor dibujados y una toma de posición más nítida cuando no hacemos más que entrever un teatro de ideas y caemos en la cuenta de que Valle-Inclán, si no ha hecho una obra realista, naturalista o simbolista, sí ha rehusado un modelo preciso, ha intentado algo. Se trata, sin embargo, de un fracaso (Lavaud, 1992:82).

Talvez fosse interessante, então, darmos um salto no tempo para verificar de que maneira a maior parte da crítica jornalística recebeu, 32 anos depois, uma peça como *Farsa y licencia de la*

reina castiza, que dos tropeços iniciais não guarda nem a sombra, como atestam os muitos elogios com que a unanimidade da crítica acadêmica a brindou.

A julgar por alguns exemplos, a recepção continuou bem pouco calorosa.

O crítico do *La Nación*, na sua retórica indignada, prefere apostrofar diretamente o extraviado autor:

De la *Farsa y licencia de la reina castiza* — impresa — habéis saltado a las tablas sin una arruga en el atuendo, sin una alteración en las barbas, sin la más ligera vacilación en vuestra marcha...(…) Don Ramón: del libro a la escena hay algo que es preciso someter a prueba...hay...eso que se llama teatro. Por ello, lo que al principio era un edificio, aunque grotesco, al final tuvo mucho de castillo de naipes (Vila y Beltrán, “Muñoz Seca — *La reina castiza*, *La Nación*, 4/06/31, p 12, apud Javier Serrano Alonso, 1992: 348).

A opinião de Rafael Marquina no que se refere à teatralidade não é muito diferente:

Falta (...) — y arriesgo con cautela la aventura de esta afirmación — la verdadera eficacia dramática. Acaso deliberadamente (...) Tanto más evidente y funesta cuanto que estorba a lo histórico (Rafael Marquina, “La reina castiza, *La Gaceta Literaria*, 108, 15-VI-1931, p 8, apud Javier Serrano Alonso, 1992:348).

Mas é uma crítica um pouco posterior de uma outra peça de Valle-Inclán que vai nos revelar as bases que sustentam o conceito de teatralidade da crítica madrilena do final do XIX e dos 30 primeiros anos do século XX.

Na resenha do sr. Buenaventura L. Vidal sobre a estréia de *El embrujado*, em novembro de 1931, pode-se ler o seguinte:

Aunque el sr. Valle-Inclán no ha llegado en ningún momento a ser verdadero dominador del teatro, en el sentido absoluto de la palabra, como un Echegaray, como un Benavente, es indudable que tiene enormes acertos parciales (Buenaventura L. Vidal, “Muñoz Seca”. *El embrujado*, tragedia en tres jornadas y en prosa, original de D. Ramón del Valle-Inclán in *La Nación*, 12-XI-1931, p 12, apud Serrano Alonso, 1992: 354).

Então existem modelos do “teatral”?

E quem são estes modelos? Quem são os “verdaderos dominadores del teatro el el sentido absoluto de la palabra”?

Um deles é o altissonante neo-romântico José de Echegaray.

O outro é Jacinto Benavente, promotor da velada em que se representou *Cenizas* em 1899.

De posse deste segredo futuro, convém agora voltar ao fim do século XIX e procurar entender o que levou o propalado entusiasmo de Benavente de criar um “Teatro Artístico” em Madri a se esfumar.

Na verdade, parece que houve muitos mal-entendidos no que se refere a “Teatro Artístico”.

Em primeiro lugar, a imprensa madrilenha relacionou a iniciativa de Benavente ao Théâtre Libre de Antoine, filiação que certamente não reivindicaria nem mesmo o jovem Benavente reformador e progressista.

Das experiências de renovação que se levavam a cabo neste momento na Europa a que mais poderia interessar o primeiro Benavente era a do Théâtre de l’Oeuvre, desenvolvida na França por Loigné-Poe, numa linha experimental mas sem os compromissos militantes do teatro de Antoine.

Ainda assim parece não ter havido muito empenho de sua parte na realização do projeto.

Segundo Jean-Marie Lavaud, a iniciativa do “Teatro Artístico” correspondia muito mais ao desejo de Madri de não ser passada para trás por sua eterna rival Barcelona, onde Adriá Gual recém-inaugurara seu Teatre Íntim, do que a qualquer intento realmente sério de criação de um teatro independente.

De acordo ainda com o valleinclanista francês: “Teatro Artístico” no será nada más que la reunión de un grupo de amigos, de compañeros apasionados por el teatro hasta el punto de montar un espectáculo, una única representación, en la que algunos se dan el gusto de subir a las tablas, al lado de actores o actrices profesionales. La debilidad de la interpretación y la falta de cohesión son evidentes: Octavia fue interpretada por la señorita Ordóñez, muy maquillada, ceñida por un corsé que intentaba borrar sus redondeces naturales. Referirse a Antoine, en estas condiciones, es cuanto menos divertido. Y sugerir, como lo hace Ricardo Blasco, en *La Correspondencia de España*, que se siga el ejemplo de Benavente para hacer teatro artístico, es pura y simplemente volver la espalda al teatro libre al que se refieren. En el marco del “Teatro Artístico”, en la perspectiva de un teatro libre a la francesa, el drama de Valle-Inclán, con todas sus torpezas y defectos, tiene mucho

más interés para nosotros que *Despedida cruel*, la obra de circunstancias de Benavente (Lavaud, 1992: 83-84)”.
.

Aproveitemos essa deixa para focalizar um pouco mais de perto aquele que está para se transformar no “verdadero dominador del teatro”, modelo de teatralidade para grande parte da crítica.

1898 parece ser um divisor de águas para Jacinto Benavente que nesse ano, tão fatídico para a Espanha, consolida sua fama como dramaturgo com *La comida de las fieras*.

Sua daí por diante crescente assimilação pelo teatro comercial leva a crer que o Benavente inconformista, defensor da criação de um público onde as classes subalternas também tivessem lugar como saída para a decadência em que o teatro espanhol se via mergulhado, não resistiu à prova dos nove do sucesso.¹⁰

Ou teria sido cooptado antes?

Porque mesmo o primeiro Benavente, o de *Teatro del pueblo* e *Pan y Letras*, não está livre das muitas limitações e contradições do seu pensamento idealista.

Um bom exemplo disso é a oscilação constante com respeito à sua classe de origem, a quem ora fustiga ora elogia, e que logo vai se resolver à favor do continuismo, transformando-o no mais autorizado porta-voz da conservadora burguesia espanhola.

Como seus modelos confessos, Dumas Filho e Augier, seu teatro seguirá pelas trilhas da *pièce bien faite*, transformando-se naquele “juego de sociedad que se realiza de acuerdo con los más estrictos convencionalismos y con el mayor virtuosismo” a que se referia Hauser quando falava do Segundo Imperio francês e de sua capacidade de reduzir a arte ao prazeroso e agradável.¹¹

Um teatro que responde à comum necessidade de evasão de autor e público nisso e em tudo o mais plenamente identificados.

O processo dessa perfeita simbiose é lento.

Ainda em 1909, Benavente encontra lucidez para criticar a estética teatral predominante, num texto que lido hoje não pode deixar de soar irônico:

Hay un calificativo que es el mayor enemigo de la obra de arte, y es el de la cualidad que más estima nuestro público: lo bonito. Cuando nuestro público ha dicho de una obra que es bonita, ha expresado su

mayor entusiasmo. pues bien: las obras de verdadera grandeza artística no suelen ser bonitas; hay en ellas atrevimientos, y en todo atrevimiento hay violencia, rudos contrastes de belleza y de defectos, cierto aparente desorden que las hace parecer confusas a quien las considera detalle por detalle sin abarcar la totalidad; todo lo contrario de la obra bonita, la obra de la medianía, toda perfiles, toda ponderación, toda simetría; la obra agradable, la obra que parece y no es, la obra preferida por nuestro público... (apud Monleón, 1975: 17).

Porém, já em 1905, sua negativa em participar do protesto dos “noventayochistas” contra a concessão do Nobel a Echegaray — que era o mesmo que consagrar o público da Restauração e o teatro medíocre que aplaudia — é um claro sinal da posterior transformação do autor em mero “eco” de sua classe.

Embora um pouco longa, mas por sua finura e importância para o tema que nos ocupa, transcrevemos a seguir a análise que Fernando Lázaro Carreter faz deste fato na sua *Introducción a Los intereses creados*, de Benavente:

El gesto antiechegarayesco es solo superficial. Por debajo de todas las diferencias hay algo que los une: su condicionamiento por una idéntica clientela, en este caso la burguesía en que ha cristalizado la Restauración. Ambos dramaturgos proceden de ella, y ambos tienen que servirla si no quieren enajenarse el único público entonces deseable. Benavente no firma el manifiesto de los noventayochistas a que antes aludimos, parte por lealtad hacia el colega, parte por devoción y admiración que hacia él siente, y parte también por no irritar a su público, que es sustancialmente el mismo que el de aquel a quien se va a desairar. Ocurre, además, que don Jacinto ve el mundo con idénticos ojos que don José, aunque los prismas estéticos que interpone lo coloreen y lo maticen de otro modo más sutil.

La parte más voluminosa de su obra desarrolla una problemática burguesa. El que muchas veces zahiera a burgueses y a aristócratas no debe hacernos olvidar que ello no es sino la autocrítica a que la clase dominante se somete, en todo lugar, como parte de su propio funcionamiento como tal clase.

De hecho los problemas más frecuentes de su teatro — conflictos de incomunicación, soledad, prestigio, dinero, honor; sentimientos de dignidad, compasión inactiva, arrepentimiento compensador del daño; anhelos de felicidad, dentro de un sistema sentimental, económico y social que se juzga inmutable; aceptación del mal, porque así es el mundo; catástrofes neutralizadas por consecuencias benéficas — son los normales de la burguesía. Y participa de este carácter su habitual solución: la del amor convertido en *deus ex machina*, en mágica clave resolutive (Lázaro Carreter, 1986, : 24-25).

Esse conteúdo é revestido, como não poderia deixar de ser, por uma forma que lhe é extremamente coerente: a da dramática aristotélica que procura a catarse, obedecendo às regras da estrutura fechada dos atos para conseguir tal efeito.

Há quem diga que apesar de todas as críticas que possam ser feitas à obra benaventina, existe um ponto nela indiscutível: sua qualidade literária.

De nossa parte, preferimos contrapor a essa opinião mais ou menos generalizada¹² a mais conseqüente de José Monleón:

No puede haber, aunque a primera vista lo parezca, un teatro mediocre “magníficamente” construido y escrito. En tales casos, lo que sucede es que tenemos un sentido artesanal, preestablecido, de receta, sobre lo que es el teatro “bien hecho”, y aplicamos los cánones automáticamente. La típica escena inicial de una criada que cuenta las cosas fundamentales a la visita recién llegada, el diálogo en que unos personajes nos explican cómo son los otros, los fatídicos desenlaces, el verbalismo general de los parlamentos, la ausencia de profundidad psicológica, la gracia para captar el detalle superficial, la ironía, el recurso a las explicaciones poéticas y como sacadas de la manga en los momentos en que se escapa o estanca la acción, son elementos que se integran entre sí. La forma del teatro benaventino y su contenido son una misma cosa. Su superficialidad y su ingenio son los mismos (Monleón, 1975: 180).

Infelizmente, as proféticas palavras de advertência de Pérez de Ayala caíram no vazio:

Si la manera teatral benaventina predominase, entonces, los fueros de la verdad y el instinto de conservación dramática nos empujarían a luchar con este teatro hasta destruirlo, puesto que en tales circunstancias absolutas, su mera existencia (existencia efímera), acarrearía el acabamiento del teatro; de ese mismo teatro y del verdadero teatro (Pérez de Ayala : 135).

A maior parte da crítica, ainda na década de 30, vê em Benavente o “verdadero dominador del teatro en el sentido absoluto del término”.

É sua obra que serve de referência para julgar se uma peça é “teatral” ou “não-teatral”, a obra de um autor que assim explicava seu conceito de teatro:

Huí de lo dramático, porque bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebrecerle con tragedias de invención, a las que da ciento y raya la realidad. Por eso prefiero divertir y distraer al público con comedias ligeras y comedietas que, como me reprochan mis detractores, son deliberadamente frívolas y triviales (apud Monleón, 1970:14).

5. A polêmica teatral dos anos 20

Um conceito de teatralidade que se estabelece a partir de um determinado modelo, além de ser a negação da história do teatro — que se faz da ruptura dos moldes —, é a negação da própria História, já que entende a forma separada do conteúdo, imutável, eterna, definitivamente fixada.

O “teatral” como adjetivo “es un valor móvil, historicamente variable, politicamente condicionado por la ideología de clase, y, en lo que al moderno teatro español se refiere, confundido con un formulario en el que han sido maestros una serie de autores mediocres y celebrados por el público más rutinario y conservador”(Monleón, 1975: 25-26).

Tal conceito de teatralidade é utilizado pela crítica espanhola como uma camisa de força destinada a impedir que todo texto que contrarie as regras da *pièce bien faite* suba ao palco ou, no raro caso de subir, nele permaneça por muito tempo.

É claro que havia uma crítica minoritária que não comungava dessa concepção imobilizadora do teatro e denunciava a dramaturgia reinante, fixada no final do século XIX, como caduca e em flagrante descompasso com uma sociedade sacudida por mudanças cada vez mais rápidas.¹³

Tanto que os anos 20 são atravessados por uma intensa polêmica sobre a evidente crise do teatro, exceção problemática ao vitalismo cultural de uma época em que floresceram a poesia da geração de 27 e a música de de Falla, para ficar só em dois exemplos.¹⁴

Porém, o funcionamento do sistema teatral espanhol era basicamente o mesmo denunciado pelos *noventayochistas* no final do século passado.

A tríade autor-ator-empresário continua encarando o teatro como um negócio lucrativo, conforme podemos constatar no depoimento de Jacinto Grau:

Nuestro teatro presente — un presente larguísimo —, sin más objeto ni plan que seguir siendo puro negocio o nutrición de una clase social, de un oficio ya sindicado, vegeta, sin más preocupación que una oportunidad feliz, en forma de obra taquillera, que permita seguir manteniendo los gastos del negocio y dejar alguna ganancia (apud Dru, 1984: 96).

E sobre as limitações da oportunidade de estrear, diz o mesmo autor com a autoridade que lhe confere o fato de ser mais conhecido nos teatros experimentais de Praga e Paris do que em

Madri: “Esa oportunidad está condicionada. No puede presentarse, ni buscarse, ni esperarse fuera de una rutina inalterable... El que disienta, queda virtualmente proscrito” (apud Dru, 1984: 96).

Assim, apesar da superprodução de obras novas, o repertório continua restrito e contemplando sempre os mesmos autores já consagrados.¹⁵

Ó público também não tinha mudado substancialmente segundo podemos concluir desta análise de Araquistain:

El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. ¿Qué quiere esa clase social? Sencillamente un teatro que haga reír y le ayude a la digestión, fundándose en que para quebraderos de cabeza sobran con los de la propia vida (Araquistain: 56).

A diferença é que agora havia quem acreditasse, como Jacinto Grau e Luis Araquistain por exemplo, na existência de uma minoria culta cuja sensibilidade viciada era passível de educação através dos teatros de arte.

Carmen Monné de Baroja, parte da minoria culta, acreditando nessa idéia impulsionou El Mirlo Blanco, uma experiência de teatro de câmara.

Entre fevereiro de 1926 e agosto de 1927, o grupo — que se apresentava nos salões da casa dos Baroja — encenou *Adiós a la bohemia* e *Arlequín mancebo de botica* de Pío Baroja, *Trance* de Rivas Cherif, o prólogo e o epílogo de *Los cuernos de don Friolera* e *Ligazón* de Valle-Inclán, *El maleficio* e *El torneo* de Ricardo Baroja e *El café chino* de Villaseñor.

A direção cênica estava a cargo de Cipriano Rivas Cherif¹⁶ e a cenografia em mãos de Ricardo Baroja, mas todo o resto — atuação, seleção de textos, preparação de convites — era um trabalho coletivo dos muitos amigos que compunham o grupo.

Apesar de se restringir a um público “seleto” e muito reduzido, El Mirlo Blanco foi uma experiência importante por demonstrar que um repertório podia incluir peças alheias aos modelos comerciais de sempre e que se podia fazer um bom teatro com um mínimo de recursos econômicos, questionando assim tanto a rotina teatral da época quanto a estrutura industrial do sistema. Não menos relevante foi a estréia do prólogo e do epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, único *esperpento* que Don Ramón chegou a ver encenado, ainda que não integralmente.

El Mirlo Blanco foi importante também como ensaio já que é basicamente o mesmo grupo que com o nome de *El cántaro roto*¹⁷ se apresentou no Círculo de Bellas Artes de Madrid, no final de 1926.

Essa nova experiência esmiuçada em alguns de seus detalhes pode nos confirmar certas características do sistema teatral dominante e sua incrível capacidade de estender seus tentáculos a novos espaços.

A transferência do grupo para fora dos salões dos Baroja supunha a busca não só da continuidade do trabalho mas também de um público diferente e mais amplo que o das sessões para poucos de El Mirlo Blanco.

A escolha de um local novo e a opção por apresentar o espetáculo diretamente ao público, sem intermediários, devia ser uma forma de escapar ao sistema empresarial.

O repertório do primeiro espetáculo, apresentado em 19 de dezembro de 1926, marcava uma posição contrária muito nítida em relação à dramática dominante: *El café*, de Leandro Moratín e *Ligazón*, de Valle-Inclán. O resgate de um clássico que discutia justamente a luta da arte contra o mau-gosto e a comercialização, seguido de um “auto para siluetas” já era todo um programa de teatro alternativo.

O projeto, no entanto, foi bruscamente interrompido depois do segundo espetáculo.

É o próprio Valle-Inclán que dá, em entrevista ao Heraldo de Madrid de 1º de janeiro de 1927, os motivos da suspensão das apresentações :

El teatrillo del Círculo de Bellas Artes es una birria. El escenario mide desde la decoración del foro al telón de boca un metro y treinta centímetros. En esta miniatura de escenario las decoraciones no pueden entrar armadas, los muebles no caben — como se vio en la representación de “El Café”, en la que el telón no alcanzaba a tapar las mesas del café — y los actores no se pueden mover... Hay regiones de la sala en las que no se oye; otras en las que no se ve; otras en las que, por virtud de las resonancias, se oye dos veces... El Teatro está separado del resto de la casa por una simple cortina, gracias a lo que las representaciones y las audiciones musicales se ven sazonadas por el ruido de las bolas de billar, el zumbido de los ascensores, las disputas de los jugadores de dominó... La instalación eléctrica es deficientísima: no hay resistencias, de un cuadro que tiene innumerables llaves de luz sólo funcionan cuatro... No se pueden clavar clavos en las paredes...

La Dirección de Seguridad había prohibido las representaciones en esta sala; pero en vista de que nuestra empresa era de carácter privado, accedió a permitir las, aunque vedándonos el uso de carteles y taquilla.

En estas condiciones empezamos a trabajar. Aunque tuvimos un éxito de público y de Prensa — un éxito que por cierto no alcanzó el Círculo cuando al abrirse dio por su cuenta varias veladas teatrales, en las que perdió unos miles de pesetas — yo perdía. Se me habían impuesto cláusulas leoninas en el contrato que celebré con el círculo: éste se reservaba el cincuenta por cien de la recaudación y yo, con el otro cincuenta por cien, tenía que pagar trajes, decoraciones, *atrezzo*, tramoyistas y electricistas. Así, mientras nuestro trabajo le ha producido mil trescientas o mil cuatrocientas pesetas a Bellas Artes, a mí me ha costado dos mil.

A pesar de todo estábamos animados a continuar, cuando el Presidente, de pronto, se ha dirigido a nosotros, prohibiéndonos representar más de una vez una obra. Como se sabe, es costumbre dar de toda obra, aún la más infortunada, tres representaciones. Así se lo hice presente, en dos cartas, a la persona que dirige el Casino, diciéndole, además que la obra que íbamos a poner en escena era de Anatole France y que yo no podía negar al glorioso escritor francés una consideración de que no se priva al último “currinche”. Que si quería que no se representara *El hombre que casó con mujer muda* más que una vez, que él y el Círculo que de momento representa, tomaran la responsabilidad ; pero que bajo mi responsabilidad personal no se hacía.

Como a ninguna de estas dos cartas he tenido respuesta y los dependientes del señor Fernández Rodríguez trataban de imponernos el respeto a sus pintorescas prohibiciones, pues, hemos cerrado... por ahora... (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 331-332).

O primeiro dado que surpreende na entrevista de Valle é a precariedade das instalações reservadas ao teatro.

Se levarmos em conta que o prédio do Círculo, cujo projeto foi fartamente elogiado pela imprensa, acabava de ser construído, a um custo de oito milhões e meio de pesetas, e tinha sido solenemente inaugurado pelo rei, podemos ter a medida da importância da arte durante a ditadura de Primo de Rivera e do lugar que o teatro aí ocupava — ínfimo, como vimos, se comparado ao das mesas de bilhar.

As cláusulas do contrato, sem exagero qualificadas por Don Ramón de “leoninas”, são bastante indicativas do objetivo que se tinha em mente ao construir o teatro anexo e de como a identificação do teatro com negócio estava generalizada; tanto que ao presidente do Círculo nem ocorreu que não estava contratando uma companhia estável.

Mas além de abocanhar a metade da arrecadação por uma sala onde os atores mal podiam se mexer, a ganância não podia respeitar as normas éticas, porque representar a peça de Anatole France mais de uma vez “implicaba una renovación del contrato” segundo as palavras do presidente do Círculo ao mesmo *Heraldo de Madrid* onde se defendia das acusações de Valle-Inclán.

E com esse golpe baixo terminou, muito antes do esperado e com outra vitória do sistema teatral dominante, mais uma tentativa de se fazer teatro independente na Espanha dos anos 20.¹⁸

Embora alguns críticos e autores acreditassem na capacidade de regeneração da sensibilidade de uma minoria burguesa, a maior esperança de renovação se mantinha num possível público popular sem acesso ao teatro e por isso mesmo “no adulterado por ciertas convenciones históricas y pasajeras” (Araquistain: 109).

E foi com os olhos voltados para esse público futuro e no marco de uma concepção do teatro como ação social que se desenvolveu uma das mais interessantes, ainda que efêmera, experiências teatrais da década de 20 em Madrid: o Teatro de La Escuela Nueva.

A Escuela Nueva foi uma associação cultural criada, em 1911, por Núñez de Arenas e um grupo de intelectuais de esquerda, que começou oferecendo cursos práticos de formação profissional e apoio jurídico a “toda la clase que trabaja y sufre y es explotada” e foi, pouco a pouco, se politizando até se transformar num importante centro de debates das várias correntes do socialismo dos anos dez e início dos vinte.¹⁹

Entre 1919 e 1921 Rivas Cherif é o responsável pela atividade teatral da Escuela Nueva.

É sua oportunidade de fazer um teatro realmente popular, em sintonia com o avanço revolucionário das massas, conforme declara a *La Libertad*:

El Teatro de la Escuela Nueva ensaya un Teatro popular en el que, a semejanza del teatro oficial de los Soviets de Rusia, establecido por el comisario de Instrucción Pública, Lunatcharski, en tanto no surge el dramaturgo capaz de sintetizar en su obra la conciencia unánime del pueblo, se exalten sus virtudes heroicas con la representación de las grandes obras de todos los tiempos (Rivas Cherif “Un ensayo de teatro del pueblo” in *La Libertad*, 2/07/1920, apud Aznar, 1992b: 32).

A primeira apresentação do grupo, que se deu no Teatro Español, em 30 de junho de 1920, com *Um inimigo do povo*, de Ibsen, representado para um público composto majoritariamente por delegados do Congreso General de la UGT, foi um sucesso e fortaleceu a convicção de Rivas

Cherif de que seria fácil regenerar a cena espanhola “a base de actores y espectadores no contaminados por el ambiente”(apud Aznar,1992b:139).

O grupo voltou a se apresentar em 15 /03/ 1921, no Hotel Ritz, com *Jinetes hacia el mar*, de Synge e *La guardia silenciosa*, de Cervantes; em 9/04 com *El rey y la reina*, de Tagore e *Manolo*, de Ramón de la Cruz, e em 2/05 novamente com *Jinetes hacia el mar*, *La guardia silenciosa* e *Compañerito*, dos irmãos Millares.

Mais importante que a curta relação dos espetáculos realizados, e que o próprio repertório — todo texto que não fosse elitista, filisteu ou populista servia —, é a base dramaturgica a partir da qual Rivas Cherif os concebe, a igual distância do populismo e do esteticismo, e a tentativa consciente de transformar as condições de produção, já que esse tipo de teatro exige uma idéia cooperativista de companhia.

Uma apresentação de *La voz de la vida*, de Bergstrion, marcada para 17 de junho, foi proibida pela Dirección General de Seguridad por motivos não muito claros entre os quais figurava o anúncio de uma próxima estréia de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán, cujos ensaios — dirigidos pelo próprio autor — já estavam em curso.

Os problemas com a censura, somados a dificuldades econômicas que o grupo vinha enfrentando determinou o encerramento das atividades.

Do significado da participação de Valle-Inclán no Teatro de la Escuela Nueva, no quadro da sua guinada estético-ideológica de 1920 (cf. p. 39), nos fala, com propriedade, Juan Antonio Hormigón:

Valle ha abandonado los márgenes estrechos del escenario industrial, pero ha seguido escribiendo teatro. *Luces de bohemia* necesita de otro tipo de producción teatral que el dominante, y de otro público que el habitual. El Teatro de la Escuela Nueva intenta transformar la primera y buscar el segundo en el pueblo, conciente que con su presencia y su acción está transformando el sentido de la historia. En tanto que dramaturgo es una gran ocasión, en tanto que intelectual, que ha roto con su pasado idealismo y ha descubierto a los hombres que trabajan, que luchan, que sufren, que son perseguidos y explotados, supone el primer intento de fusión entre él y su pueblo, no sólo en lo puramente literario, sino en la práctica de la cultura como emancipación y como instrumento emancipador.

El director de escena que es Rivas Cherif, quizá el propio Núñez de Arenas, han sabido descubrir el torrente de autenticidad que Valle esconde, y el sentido de su viraje ideológico y estético. El dramaturgo es conciente de a donde se dirige, cuáles serán sus nuevos creadores y receptores (Hormigón, 1972: 205).

Ainda dentro das tentativas de criação de um teatro experimental nos anos 20, é preciso falar sobre El Caracol, grupo fundado e dirigido por Rivas Cherif.

Apesar de só ter apresentado dois programas na Sala Rex, um porão cedido por um mecenas numa rua central de Madri, El Caracol é importante pelo vanguardismo da estréia do *Orfeu* de Cocteau, em 19 de dezembro de 1928.

Relevante também para uma história do teatro espanhol que fosse além da literatura é a frustrada estréia de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, dirigida pelo próprio Lorca, e seus muitos desdobramentos.

A peça foi proibida pela censura que, além disso, determinou o fechamento de El Caracol sob a alegação de não terem respeitado o luto pelo falecimento da mãe do rei, María Cristina.

Na verdade, segundo Ian Gibson, a suspensão teria se dado pelas próprias características do repertório: além da “aleluya erótica” de Lorca, fazia parte do programa a apresentação de *Un sueño de la razón*, de Rivas Cherif, cujo tema era a relação homossexual de duas mulheres, o que para a censura primorriverista já era escândalo demais.

Porém o próprio Gibson acrescenta um outro dado que esclarece ainda mais os motivos da proibição do espetáculo e do fechamento do teatro, além de nos dar uma medida do zelo da ditadura para com a “sagrada” instituição do exército, que chegava às raias da paranóia.

Como teria confessado Lorca a Angel del Río, quando Martínez Anido ficou sabendo que Perlimplín — que em determinado momento aparece com uns grandes cornos dourados de veado na cabeça — era representado por um militar aposentado, mandou suspender a encenação, ameaçando prender o autor, o ator e o diretor (“Esto es un ludibrio”, teria dito. “Esto es un ultraje al ejército”) e encerrando, com essa cena de ópera bufa, mais uma experiência de um teatro não comercial na Madri dos anos 20.

A corrente renovadora, alento vital do verdadeiro teatro, nada podia — imediatamente — contra a dramática dominante nesses tempos de Diretório Militar.

A *cartelera* repetia incansavelmente os mesmos nomes de sempre.

A partir do levantamento que Dru Dougherty e María Francisca Vilches de Frutos fazem das temporadas teatrais em seu livro *La escena madrileña entre 1918 y 1926* podemos chegar ao seguinte quadro dos autores com mais peças em cartaz:

Ano Autor	1918-19		1919-20		1920-21		1921-22		1922-23		1923-24		1924-25		1925-26	
	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias	obras	estréias
Arniches	41	4	38	3	36	5	26	3	33	3	30	5	38	4	41	6
Álvarez Quintero	38	4	46	3	50	7	40	6	42	5	35	5	28	2	38	6
Muñoz Seca	28	11	39	12	24	7	31	10	23	8	26	26	33	8	32	7
Benavente	25	3	16	5	21	0	18	0	12	0	16	4	16	4	22	2
Valle-Inclán	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0

Depois de descrever os maiores sucessos da temporada de 1919-1920, entre os quais predominavam revistas, *vaudevilles*, *juguets cómicos*, *apropósitos* e peças intituladas “de magia”, que podiam chegar, como *Las corsarias*, por exemplo, a 252 representações, e que nem sempre coincidiam ser peças dos autores acima mencionados, assim se referem os pesquisadores ao que deveria ser visto de fato como sucesso: “Pero tal vez el verdadero éxito se cifraba no en aportar la pieza centenaria sino en escribir obras que fueran repuestas temporada tras temporada, asegurando un ingreso constante de derechos de autor gracias a un número considerable de obras siempre en cartel” (Dougherty, 1990:69).

Esses autores de sucesso, como era de se esperar, negavam a existência de qualquer crise, menos ainda no teatro.

Benavente, que em 1922 recebera o Nobel — qualquer semelhança com Echegaray não é mera coincidência —, perguntado sobre a defasagem da cena espanhola, declarou a Federico Navas:

Sinceramente le afirmo que nunca hubo tan buenos autores como ahora, ni tantos artistas de mérito, ni tanto ambiente de opinión, ni público tan dispuesto para escuchar y ver las obras de escena (apud Dru, 1984: 90).

E, mais adiante, esclarecendo o critério em que se baseia para negar a existência da crise, acrescenta: “Ganamos más que nunca”.

Respondendo ao mesmo jornalista, os critérios de Carlos Arniches em nada diferem dos de Benavente:

No creo en la llamada crisis del teatro. No creo en ésta ni personalmente por lo que a mí afecte, ni colectivamente en lo que atañe a la generalidad. La crisis teatral es un estribillo que estoy oyendo hace treinta y ocho años... Mas económicamente, y lo económico es lo sustantivo y objetivo de las verdaderas crisis, económicamente nunca ha producido tanto dinero como en estos tiempos producen las obras (apud Dru, 1984: 90).

A crise também não existia para os irmãos Joaquín e Serafín Álvarez Quintero, autores de comedias de um *costumbrismo* tão escandalosamente cor-de-rosa que levaram Valle-Inclán a declarar que a reforma teatral devia começar com o fuzilamento deles, e menos ainda para o criador do *astracán* Pedro Muñoz Seca para quem “está en crisis el teatro de toda Europa y de todas partes del mundo, menos en España”.

Embora se encontrem todos no mesmo saco dos que escrevem para o teatro pensando unicamente nas cifras, cabe fazer aqui algumas matizações para não cometer injustiças.

Melhor do que dizer qualquer coisa sobre Muñoz-Seca é transcrever a receita de *astracán* que o crítico F. Aznar Navarro nos dá :

Se toma un fresco, lo más fresco posible. Se coloca a su alrededor una docena de mentecatos, se les somete a la más disparatada intriga, con el pie forzado del equívoco a que se presta el doble uso de un nombre de persona o población. Y se vuelca sobre todo ello veinte toneladas de frases, graciosas unas, dislocadas las más, que por lo inopinadas hacen que el público se desternille de risa y aún aplauda, sin perjuicio de preguntarse al final de la jornada: — Pero, señor, ¿qué he aplaudido yo? (El procedimiento, dicho sea entre paréntesis, se cansaban de explotarlo Arniches, García Alvarez, Paso, Abati, *et sic de coeteris*, cuando surgió Muñoz Seca, que no ha hecho otra cosa que llevarlo a los límites más altos, erigiéndose en jefe de la extrema izquierda del astracán) (*Correspondencia*, 10-IV-1920, p 5, apud Dougherty, 1990: 36).

Já Carlos Arniches, assim como os irmãos Quintero, veio do *género chico*, se bem que mesmo aí já se podia notar uma diferença a favor do primeiro que se relaciona de maneira criativa com o sainete, dotando-o de maior coesão dramática.

Com a decadência do gênero, Arniches vai desenvolver elementos preexistentes em sua obra e criar o que chamou de “tragedia grotesca”.

Embora não tenha rompido com o teatro convencional, limite da sua visão no máximo reformadora da sociedade, as obras dessa segunda etapa de Arniches destoam do naturalismo requentado de Benavente e do róseo *costumbrismo* andaluz dos Quintero e contém em si, conforme

destaca Francisco Ruiz Ramón, “el germen de una nueva vía de acceso a la representación dramática de la realidad”(Ruiz Ramón, 1992: 48), tendo deixado herdeiros confessos como Lauro Olmo.

Quanto ao legado dos Quintero, façamos como Ruiz Ramón e deixemos que a amarga síntese de José Monleón fale sobre ele: “La Andalucía de los Quintero, al margen de cualquier virtud de los populares escritores, ha triunfado y se ha impuesto en la medida en que ha sido la imagen más plácida y comfortable de España. Sol, alegría, euforia... y unas relaciones patriarcales entre amos y criados, eran en tiempos de anarquismo y de hambre, de gitanos y guardias civiles, de grandes terratenientes y duro jornal, un opio impagable. Junto a las noticias reales sobre la banda de la “Mano Negra” la Andalucía clara y feliz de tantas obritas era un valioso antibiótico. Esto explica su éxito. Su llegada al cine. Su papel decisivo en la configuración de la “españolada”. Su gravitación optimista sobre nuestra realidad (...) El “cliché” andaluz, en definitiva, ha operado de un modo casi milagroso. Ha hecho felices a muchos pobres y ha tranquilizado a muchos ricos. Ha soslayado muchas cuestiones, remitiéndolas al más allá de la juerga de toros o del vino. Nos ha hecho retóricos, habladores, triviales. Forma parte, en suma, de nuestros valores más decadentes e inmovilizadores, justamente por su capacidad de destrucción o degradación de expresiones y actitudes racionales, críticas y creadoras” (apud Ruiz Ramón, 1992 : 52-53).

À dramaturgia de “camilla casera”²⁰ praticada por esses autores correspondia um mimetismo cênico que ignorava, por desnecessários, os novos recursos tecnológicos de encenação.

O seguinte comentário de Valle-Inclán sobre a modernização do teatro Español em 1929, fechado por três anos para reforma, mostra bem o divórcio entre a suposta arte teatral e a técnica:

Se han invertido varios millones en la última reforma, preocupándose de la suntuosidad de la sala y de la comodidad de las dependencias, y han dejado, en cambio, un escenario anticuado e inservible (...) La instalación de un escenario giratorio hubiera señalado un cambio en el concepto de lo teatral: la sustitución del mimetismo por una fantasía infantil, que acepte como lugares de la acción lo que los actores indiquen (apud Dru, 1984: 129).

A dramaturgia dominante também condicionava (e era condicionada por) um tipo de ator incapaz de encarnar figuras verdadeiramente dramáticas, conforme nos faz ver Pérez de Ayala num artigo sobre Benavente:

Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral, que no necesita de actores propiamente dichos; basta con una tropa o pandilla de aficionados. Tan pronto como este estilo de teatro o sus imitaciones predominen,

por fuerza irán desapareciendo los actores. Las “personas dramáticas” benaventinas no tienen nada de dramáticas; y en cuanto a personas, no pasan de personillas. Son seres medios, seres habituales (*average people*), cuando no entes pasivos (...) Criaturas vivas — que es lo esencial — , muchas de ellas, a pesar de su mediocridad, o quizás por su mediocridad; y en tal sentido artísticamente están alguna vez bien, y en ocasiones mejor que bien. Pero, a lo que voy, y es en lo que hago hincapié; siendo criaturas medias o nulas, basta, para interpretarlas, cómicos medianos y aún nulidades (Pérez de Ayala: 124).

Don Ramón, que tanto sofria por não ter atores à altura de suas peças, pode nos completar a documentação.

Numa entrevista concedida ao jornal *Luz* de Madrid, em 23 de novembro de 1933, refere-se ao tema com as seguintes palavras:

Se dice que no hay intérpretes, y tienen razón. “Vengo de pasear por la Castellana” se puede decir de muchas maneras y en todos los tonos. Eso cualquiera lo dice. Pero el “¡Demasiado tarde!”, de *Hamlet*, es muy difícil de lanzar. Se necesita un gran actor (...) Si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes viciados por un teatro de camilla casera se acaben (apud Joaquín Valle-Inclán: 584-586).

Tão grave quanto a falta de preparo profissional dos atores era a resistência em aceitar o critério do conjunto cênico, fruto do “divismo”, que os autores alimentavam, e que os incapacitava para representar obras que, distanciando-se do drama do indivíduo eminente, apresentavam a história de uma coletividade.

6. O teatro de Valle-Inclán durante os anos 20 e 30

*Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão
precisão das fórmulas
matemáticas.
Às parlengas poéticas estou acostumado,
eu ainda falo versos e não fatos.
Porém
se eu falo
“A”
este “a”
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo
“B”
é uma nova bomba na batalha do homem.*

Vladimir Maiakóvski (1922)

Assim funcionava o sistema teatral espanhol nos loucos anos 20.

“El que disienta”, queixava-se Jacinto Grau, “queda virtualmente proscrito”.

No caso de Don Ramón a proscricção é mais que real.

Nas nove temporadas analisadas por Dougherty e Vilches de Frutos, entre 1918 e 1926, Valle-Inclán só consegue estreiar uma peça: *La cabeza del Bautista*, em 1924 e que será montada de novo na temporada seguinte, e ver reencenada *Cuento de abril*, também em 1924.²¹

Remetemos o leitor ao quadro da página 328, para que a esmagadora diferença entre o *score* de Valle e o dos autores de sucesso possa ser melhor visualizada e também para que se constate mais uma vez o quanto o repertório é, de fato, expressão de determinados processos sociais.

Levando-se em conta que o número mínimo de apresentações para que uma peça fosse considerada um sucesso era de 100 e que *Cuento de abril* contou com 4 apresentações e *La cabeza del Bautista* com 7 na estréia e mais 7 em 1925, pode-se entender que a afirmação de don Ramón de que suas peças eram para “una noche en Madrid y gracias” estava bem longe de ser uma *boutade*.

No entanto, se recuarmos até a primeira década do século, veremos que nem sempre foi assim.

O que nos diz Dru Dougherty a esse respeito é bastante revelador de um outro Valle-Inclán:

Puede sorprender el perfil de este Valle-Inclán de 1911 — integrado en la vida escénica del momento, comodamente instalado en Madrid y viviendo de sus obras, elogiado por la prensa y claramente partidario de una opción política — pero lo más sorprendente sea que no siguiera por ese camino, que le prometía evidentes triunfos comerciales (Dougherty, 1994: 11).

A opção política a que se refere o crítico americano é o tradicionalismo *carlista* a que Valle estava vinculado nessa época, e as peças que garantiam seu lugar entre os autores de sucesso teatralizavam, mais ou menos diretamente, a “causa”.

É o que acontece, por exemplo, com *Voces de gesta*, que lhe valeu os cumprimentos da própria família real e mereceu do crítico do *ABC* a seguinte resenha, por ocasião da sua estréia em Madri:

El verbo vigoroso de la tragedia irradió anoche potente, augusto, fulmíneo, en torno de la leyenda sin ventura de la zagala Ginebra, en el éxodo triste del errabundo rey Arquino, el rey bueno, el rey arcádico, que contra la codicia y barbarie invasora de atilanas huestes, ha de abatir silenciosamente su cabeza, viendo cómo aquellas hordas irruptoras cometen desafueros y villanías en sus campos de paz y de amor, donde el estrépito de trompas guerreras y atambores ha roto la armonía y el silencio austero de los valles. Los invasores, en la furia de su acometida, dan passo a todas sus violentas concupiscencias, y freneticamente cuelgan de los arzones de sus caballos a las doncellas que hallan en su impune y asoladora correría.

La zagala Ginebra, en cuyo corazón escribió el infortunio sus más grandes dolores, se alza imponente y vengadora en las tinieblas de sus ojos muertos y con la majestad de Edipo toma en sus manos la antorcha de la tragedia. La zagala Ginebra es la tradición, la fe, la lealtad, el nervio de la raza, la que logra inflamar en los adormecidos pechos viriles entusiasmos, el odio al invasor. Su venganza cumplida le permite llevar a su rey su preciado botín de sangre, que sus manos crispadas y nerviosas cortaron de un tajo la cabeza del burlador de su honra.

El rey Arquino vuelve, vuelve a los suyos como un rey cruzado, como un rey de ensueño. Una claridad de balada de luna se difunde por la floresta, y la voz del rey, callada, ungida, amorosa, llega a sus pastores, a sus sencillas gentes como en una revelación.

Y cae la cortina lentamente, y aún llega a nuestros oídos como el eco que se va apagando de una divina melodía. El teatro se inunda de luz, y el público, en un clamoroso, estruendoso aplauso, pide insisten-

temente, como lo había hecho en los actos anteriores, la presencia de Valle-Inclán. Y Valle, sale, al fin, y se le tributa un efusivo homenaje de admiración, aclamando su nombre ilustre.

Esta tragedia pastoril, fuerte, vibrante, de noble entonación, aunque sin el énfasis primitivista, es, en cierto sentido de modalidad, dannunziana, y por su nervio y reciedumbre, tan admirable como *Romance de lobos*. El triunfo de Valle fue grandísimo, enorme (apud Hormigón, 1986: 41).

É pena que não nos sobre espaço para uma análise dessa jóia da retórica retumbante e do elogio da violência que o texto faz desde que, claro, ela seja instrumento da restauração do que se entende por legítimo: “la tradición, la fe, la lealtad, el nervio de la raza”, valores da “España eterna” que pede “misa y trono”.

Ainda assim a mera transcrição da resenha se justifica, não só como prova das ótimas relações do Valle-Inclán *jaimista*²² com a crítica conservadora, mas também como termo de comparação com outras, muito distantes do tom absolutamente elogioso desta, que virão mais tarde.

Não é menos certo, porém, que, mesmo antes disso, toda vez que Valle “saiu da linha”, essa mesma crítica foi impiedosa com ele, fazendo-o ver o quanto perdia afastando-se do “bom caminho” do drama clássico burguês.

Foi o que aconteceu, como já vimos (cf. p. 8), com *Cenizas*, rotulada — por suas tímidas inovações — de não-teatral, e com *Águila de blasón*, que a crítica insistia em classificar como “novela de costumbres, de bien malas costumbres por cierto”(Almanaque del Diario de Barcelona, 1908, apud Cardona, 1992:163).

De qualquer forma, apesar desses problemas, se Valle tivesse seguido a linha principal que orientou seu teatro até 1912, muito provavelmente não teria passado por nenhuma das enormes dificuldades econômicas que teve de enfrentar em sua vida, pois teria contado com o mesmo beneplácito com que o sistema teatral espanhol sempre brindou Benavente, mantendo seu nome na *cartelera*, por bem mais de meio século.

Mas Valle era um espírito rebelde e sobretudo um artista independente que não estava disposto a fazer nenhuma espécie de concessão.

Prova disso é seu rompimento com a Companhia Guerrero-Díaz Mendoza, em junho de 1912.

Num sistema teatral como o espanhol dominado pelo vedetismo, a diva das divas agia como “una tiranuela de los dramaturgos madrileños”(apud Rubio Jiménez: 177), segundo declaração de

Eugenio Sellès, que admite, em entrevista concedida a Azorín, ter que se submeter aos caprichos da Guerrero se não quiser ficar sem teatro para estrear seus dramas.

Talvez a melhor confirmação do imenso poder de que gozava a atriz seja a mudança de atitude de Benavente com relação a ela, dos ataques iniciais ao elogio mais rasgado depois da estréia, em 1898, de *La comida de las fieras*, seu primeiro grande sucesso.

Como se vê, era preciso muita coragem e determinação para se indispor com os Guerrero-Mendoza, ainda mais sendo alguém que, como Valle-Inclán, já tivera duas de suas peças montadas pela Companhia.

Outra prova do seu espírito de independência, e que dá mais uma medida do choque inevitável que teria que se dar entre o dramaturgo galego e o fossilizado sistema teatral espanhol, é sua atitude diante do que foi chamado o “escândalo de *El embrujado*” de 1913.

A história dessa estréia que acabou não acontecendo é feita das muitas cartas trocadas entre Valle-Inclán — que então se encontrava na Galícia —, Matilde Moreno — primeira atriz e empresária do Teatro Español —, Francisco Fuentes — o primeiro ator — e Benito Pérez Galdós — o diretor artístico — a respeito de uma possível montagem de *El embrujado* e dos mal-entendidos — acidentais ou propositados —, resultantes dessa correspondência.

Valle-Inclán insistia em ter obtido a aprovação de *don* Benito para a encenação da sua *tragedia de tierras del Salnés*; Galdós dizia que a peça nunca chegou às suas mãos e, portanto, não poderia tê-la aprovado sem conhecê-la; Fuentes lembrava com insistência que, de acordo com a tradição do meio teatral, tinha escolhido a peça para benefício próprio e comunicara sua decisão a *don* Benito a quem a escolha “le pareció de perlas” e Matilde Moreno repetia para quem quisesse ouvir que Galdós não podia aprovar nenhuma obra sem o prévio assentimento da empresa.

O que nos interessa desse nebuloso episódio, a que não faltaram lances de dignidade pouco usuais inclusive para a época — como a demissão de Fuentes em solidariedade ao dramaturgo —, é o encaminhamento que Valle-Inclán deu a ele, trazendo-o a público e pondo a nu, com a polêmica que a partir daí se desenvolveu, os critérios comerciais que definiam o repertório da Companhia que arrendava da Prefeitura de Madri o Teatro Español e a utilização que a empresa fazia do prestígio de Galdós para aumentar seus lucros, já que ao que tudo estava indicando o cargo de diretor artístico era meramente decorativo.

Não sem razão, portanto, 1913 é o ano que marca o início de um longo período de reelaboração ideológica e estética em que Valle não escreve nada para o teatro, silêncio que só vai ser rompido em 1919 com a publicação de *Divinas palabras* nos folhetins de *El Sol*.

Para entender melhor o processo de mudança por que vai passar *don Ramón* é preciso lembrar que o mundo, na segunda década deste século, se viu abalado por eventos que tornaram sua face irreconhecível.

Em 1914 eclode a Primeira Guerra Mundial, pondo fim à *Belle-époque* e inaugurando oficialmente, segundo alguns historiadores, o século XX.

Ao assinar, em julho de 1915, o “Manifesto dos intelectuais” em apoio aos aliados, Valle-Inclán dá um primeiro e enorme passo que o distancia do tradicionalismo *carlista*, francamente germanófilo, reafirmando sua condição de intelectual independente.²³

Assim comenta Francisco Madrid a posição de Valle-Inclán diante do conflito mundial:

Suenan de nuevo los clarines bélicos por los campos de Europa. Los hombres del 98, con la excepción de Pío Baroja, se hallan al lado de los aliados. Don Ramón es el único carlista que en España se coloca al lado de los países que luchan contra Alemania. Sus correligionarios le atacan. El los desdenna. Y lanza la frase categórica: — En mi partido somos aliadófilos S.M. el rey don Jaime de Borbón que está preso y yo que estoy libre. Y es que el partido tradicionalista se divide en dos grandes grupos. En uno estamos el rey y yo, y en el otro, los demás tradicionalistas. Soy aliadófilo porque soy católico y Francia es el país más católico del mundo. Eso es lo que ignoran los católicos españoles que no son católicos aunque ellos creen que lo son (Madrid: 65).

Aqui é necessário abrir um parêntese para esclarecer, ainda que de passagem, a natureza da relação de Valle com tão retrógrada tendência política.

O *carlismo* inicial de Valle-Inclán tem sido, por razões óbvias, objeto de polêmica, sempre.²⁴

Talvez pelo caráter retrógrado do programa carlista existe uma tendência da crítica de esquerda a explicar a aproximação de Valle-Inclán com a “causa” como sendo de ordem puramente estética. É o que faz, por exemplo, Juan Antonio Hormigón:

Valle no niega en ningún momento su aproximación “por estética” al carlismo, mejor dijera por necesidades estéticas, para llenar vacíos estéticos. En su ideario modernista es un objeto más a admirar, como “las grandes catedrales”, los castillos cubiertos de musgo, los claustros recogidos, los soportales

en penumbra, es la expresión estética romántica que bulle bajo el modernismo y es su verdadera raíz (Hormigón, 1972: 145-146).

E há quem não duvide, como o prof. Aznar, em convocar o irônico marquês de Bradomín, reconhecido alter-ego do escritor em sua fase modernista, para confirmar essa tese:

Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional (*Sonata de invierno*, p. 177, apud Aznar 1992b:25).

A nós nos convence mais a análise de José Monleón, que, além de ser mais coerente e consequente com as constantes do sempre límpido pensamento ético de Valle, à diferença do seu pensamento político que muitas vezes resvala na confusão, explica também sua posição favorável, como veremos mais adiante, com relação a outro tremendo acontecimento do século XX, a Revolução Russa de 1917:

Si en algún momento coqueteó con el carlismo no fue sólo por estética: pensó, seguramente, que aquél era un movimiento que contaba con el apoyo incondicional de un sector popular; que allí había, además de discursos, un campesinado vasconavarro dispuesto a morir por su causa (Monleón, 1975: 95).

Em 1916 Valle-Inclán vivencia uma experiência que vai mudar radicalmente sua concepção belicista da existência: será correspondente de *El Imparcial* no *front* francês.

A idealização da guerra e a heroificação dos militares, que se encontram por exemplo em *Las guerras carlistas*, não resistem ao confronto com o horror da realidade do campo de batalha, e tem início um processo de demolição dos antigos mitos e valores.

La media noche. Visión estelar de un día de guerra, publicado em 1917, reúne as crônicas que Valle escreveu então, e o que ressalta de suas páginas é a mais absoluta condenação da guerra, a mais completa repulsa da absurda crueldade que ela desencadeia.

A “visión estelar” do título alude a um ponto de vista narrativo que o autor já ensaiara uma e outra vez anteriormente, mas que aqui é predominante e acabará por se impor na sua escritura.

Já a consciência, também presente anteriormente ainda que de forma difusa mas acentuada pela situação de guerra, de que a realidade histórica é trágica sem deixar de ser grotesca é essencial no processo de mudança que levará ao *esperpento*...

Perdidas as ilusões no passado, descoberta a história oficial como bandalheira, o dramaturgo galego reconhece nas massas proletárias o único aliado possível na luta contra o inaceitável mundo burguês.

As entusiasmadas palavras com que Valle-Inclán se refere à revolução bolchevique não deixam lugar à menor dúvida de que por volta de 1920 sua visão da história tinha mudado radicalmente:

Opino de la revolución rusa, que es la revolución más grandiosa que ha dado la humanidad, y Lenin es el más grande estadista de estos tiempos. Todo cuanto se dice de calamidades del régimen soviético es una vil calumnia que se hace para desprestigiar a la gran revolución y para impedir que se propague entre la clase obrera del mundo.

Se puede asegurar, que si no fuera por el bloqueo, Rusia sería el país ideal por excelencia (Entrevista a Mario López Bacelo em *España Nueva*, La Habana, 30/11/1921 apud Valle-Inclán, Joaquín, 1994: 213).

A essa nova visão da história corresponde uma idéia da função da arte bem distinta da do Valle modernista que, segundo Ortega malbaratava seu talento escrevendo sobre “princesas rubias que hilan en ruecas de cristal, ladrones gloriosos e inúteis incestos” (apud Casaldueiro, 1972: 270):

El Arte es un juego y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto, y el Arte, por lo tanto, forma. Ahora bien. ¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social (Dougherty, 1982: 101-102).

O teatro que Valle escreve a partir de 1919 é — em grande parte — fruto desse lento processo de amadurecimento e sua proscricção se dá, obviamente, em função da guinada estético-ideológica que dele resulta, da qual os *esperpentos* são o produto mais acabado.

Há quem aponte o “medo político” que inspiravam como motivo para a não representação dos *esperpentos*, pelo menos até 1931, já que a total suspensão das liberdades democráticas pro-

movida pela ditadura que o golpe do general Primo de Rivera instaurou na Espanha em setembro de 1923 desaconselhava, por inútil, qualquer tentativa de encenação.

De fato, já vimos antes (cf. p. 27) como, nesse período, sem precisar de muito motivo, a Dirección General de Seguridad, fechava teatros ou punha a perder meses de árduo trabalho de ensaios com a proibição de peças.

Como sói acontecer nos regimes de força, a censura tratava as artes com mão-de-ferro e uma arte de dimensão social tão clara como o teatro é sempre sua vítima preferencial.

A menos, é claro, que se tratasse de um teatro cooptado, como o dos irmãos Álvarez Quintero, por exemplo, para cuja estátua o general Primo de Rivera contribuiu, em 1928, com uma ajuda estatal de nada menos que 100.000 pesetas.

Esse nunca foi o caso de Valle-Inclán, definido pelo próprio ditador como “eximio escritor y extravagante ciudadano”²⁵, para quem “el papel del intelectual consistía en imitar a los gitanos: actuar siempre fuera de las leyes y tener el gusto de ser perseguido por la guardia civil”(Dru, 1986: 16).

Obviamente, num tempo em que estava proibida a utilização de uniformes em cena, o autor de *Martes de carnaval*, só poderia estar ausente dos palcos.

Mas é preciso cautela para não botar tudo na conta apenas de um “miedo político del esperpento feroz” de parte da ditadura primorriverista que antecederia, inclusive cronologicamente segundo certos autores, o “miedo escénico”, como se o medo cênico não fosse também político, numa impossível autonomia da forma, como se os dois — no caso do *esperpento* — não caminhassem sempre de mãos dadas.²⁶

Porque, se fosse só o medo político o motivo da ausência desse teatro nos palcos, como se explicaria o fato de entre 1919 e 1923, período de normalidade democrática e de fértil produção dramática de Valle-Inclán (*Divinas palabras*, 1919; *Luces*, 1920; *Farsa e licencia de la reina castiza*, 1920; *Los cuernos*, 1921; *Cara de plata*, 1921) não ter havido nenhuma montagem de qualquer de suas peças?

É preciso lembrar também que durante a ditadura não foram só os *esperpentos* que deixaram de ser encenados e que das duas únicas peças de Valle que estiveram em cartaz no circuito comercial entre 1923 e 1931, uma delas sintomaticamente pertence à sua fase modernista.

Não se montaram, portanto, nem os *esperpentos*, nem qualquer outra peça da nova safra, ou mesmo da anterior, que estivesse próxima da ruptura com o cânone representada por eles.

O que aconteceu com *La hija* e o que irá acontecer com a recepção crítica de *Divinas palabras*, quatorze anos depois de sua publicação, pode nos ajudar a entender como funciona o mecanismo destinado a manter o teatro de Valle-Inclán, e qualquer outro que ameace o sistema, afastado do palco, golpe mortal para uma arte que, confinada à solidão da leitura, definha e deixa de contribuir para a renovação dramática nacional.

Vimos como a crítica conservadora é uma espécie de aparelho ideológico cuja função é manter intacto um sistema teatral — o espanhol — que espelha, no seu imobilismo de décadas, uma classe dirigente, aquela a que serve, refratária à menor mudança que ponha em risco seus imensos privilégios.

Essa crítica possui um modelo — o teatro benaventino — e não tolera nenhuma dissidência. Qualquer mínima tentativa de fugir ao cânone estabelecido deve ser publicamente denunciada como “não-teatral” e desencorajada ao máximo. A ênfase é para a forma, como se ela fosse autônoma, como se não houvesse uma relação de total interdependência entre forma e conteúdo. Mas há, e, por isso, a resenha nunca se esgota na forma.

Nos tempos em que a direita se apodera do poder pela força das armas, mostrando assim sua verdadeira cara, os órgãos de segurança poupam à crítica o trabalho de combater a dissidência mais declarada.

La hija, ainda que na sua versão mais branda de 1927²⁷, teve sua edição imediatamente recolhida pela polícia da ditadura.

A “nota oficiosa” que os espanhóis leram nos jornais do dia seguinte à apreensão vai, como não poderia deixar de ser, diretamente ao “escandaloso” conteúdo, não deixa, porém, curiosamente, de manifestar preocupações “estéticas”, “formais”, ao referir-se, ainda que muito de passagem, à prostituição do gosto que a obra promoveria, assim como ao fato dela ferir o que a polícia política considera seja o bom gosto:

La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado *La hija del capitán*, cuya publicación califica su autor de “esperpento”, no habiendo en aquél, renglón que no hiera el buen gusto ni omite denigrar a clases res-

petabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho e intolerable, y si exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres (Madrid:71).

Com o retorno à normalidade democrática, a tônica da crítica volta a recair no aspecto formal, se bem que, às vezes, se vê tão melindrada pelo “escandaloso” conteúdo que não se contém e vai mais diretamente ao ponto, como acontece na resenha da estréia de *Divinas palabras* que Luis Araujo-Costa fez para *La Época*.

Sua leitura dá bem a medida dos critérios moralistas da crítica conservadora e da rejeição visceral que o teatro de Valle-Inclán provocava nos guardiães da ordem teatral estabelecida, exacerbada pelo clima do momento, já que *Divinas palabras* estreou em 16 de novembro de 1933, três dias antes das eleições em que triunfaria a coalisão de direita que governou a Espanha durante o período que ficou conhecido como Biênio Negro.

Por se tratar de uma verdadeira jóia do reacionarismo *carpetovetónico*, e por seu ranço ideológico saltar tanto aos olhos, dispensando assim qualquer comentário, transcrevemos a crítica na íntegra:

La obra que acaba de estrenarse adaptada a la escena se ha publicado en libro hace ya más de veinte años. Entra en la categoría de lo que llama el autor “comedias bárbaras”, y a fe que el calificativo no puede estar más propio. Bárbaro, en sentido de clasicismo, es todo lo que se halla fuera del Ecumenos, de las corrientes de civilización, del urbanismo y urbanidad, de la moral, del buen tono, de la estética, de las normas que regulan la educación y también de aquellas reglas (indispensables para vivir y discurrir en el mundo) que presiden y ordenan la selección, las jerarquías, la manera de disponer las partes en el todo, la composición, la forma externa, la arquitectura artística e literaria, la pulcritud, el camino de los espíritus hacia el bien y la belleza, la esencia misma de la civilización y de la vida, cuando ha de regularse en los nobles órganos superiores al diafragma.

Entre el Ecumenos y lo bárbaro hay todavía un matiz expresado en un término de geografía: Beocia. Pero Valle-Inclán en sus “comedias bárbaras” transpone también ese límite y se complace en revolver toda la podre que en lo físico y en lo moral de las criaturas puede darse.

Divinas palabras, no obstante el título, nos hace penetrar en lo más abyecto, sucio y repugnante de la naturaleza caída. En sus escenas y en sus monstruosidades sólo pueden tener satisfacción escatófagos y coprónimos. Contar el asunto, que se limita a una serie de cuadros con escasa o ninguna ilación, sería manchar las columnas de *La Época*, cuyos lectores tienen el buen gusto de vivir completamente alejados de lo que debiera ser por el tono y la elevación de cultura nuestro teatro nacional.

Si para salvar la literatura, la dramática, la civilización y el espíritu hemos de iniciar una vuelta a las fuentes más puras del clasicismo y la didascalía, tenemos que dar comienzo a nuestra empresa por el trabajo hercúleo de limpiar los establos de Augias, imponiendo a los directores de compañías por lo menos las normas elementales de la urbanidad.

Una obra de teatro, una novela, una manifestación del espíritu en el orden de la belleza, no puede convertirse jamás en una dosis de tártaro emético. El naturalismo ha pasado para no volver y hoy, al cabo de ocho o diez lustros, nos parecen admirables las palabras de don Juan Valera cuando en sus “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas”, arremete en nombre de la pulcritud, el buen gusto y los fueros de la inteligencia y el arte, contra las porquerías que por entonces se acumulaban en las novelas naturalistas.

Es lástima que un actor de la categoría, las facultades, el entendimiento y la cultura de Enrique Borrás se vea precisado a encarnar tipos como el sacristán de *Divinas palabras*, con el que realiza, dentro de la abyección en el que el personaje se mueve, una admirable labor interpretativa.

El adaptador ha modificado el diálogo de una escena para decir que España es una República, y por eso — apunta uno de los personajes — manda pueblo [sic], usted y yo. El que escucha es un hombre de muy cortos alcances, y el que habla es un presidiario de Ceuta, asesino, ladrón, embustero, sin que le falte mácula, aspecto ni capítulo de esa picaresca hez de la sociedad. Yo creo que el adaptador exagera, por más que... ¡cuando ellos lo dicen! (Luis Araujo-Costa, “Veladas teatrales. Español. — Estreno de la tragicomedia en tres jornadas divididas en quince cuadros, de don Ramón del Valle-Inclán *Divinas palabras*”, in *La Época*, no. 29.305, 17 de noviembre de 1933, p. 1, apud Feijóo, 1993: 663-664).

Mas é na resenha de José de la Cueva, em que a indignada exaltação do crítico impede-o de limitar seus ataques à forma como sói acontecer o mais das vezes, onde se revela o quanto o conteúdo de que essa forma é a condensação se mostra inaceitável para o pensamento de direita:

Esta obra de don Ramón del Valle-Inclán, como las demás “comedias bárbaras”, fue escrita para leída y no para representada. Por eso toda la fuerza de esa, que en realidad es una novela dialogada, radica en las acotaciones, con las que el escritor ha suplido la falta de eficacia del diálogo.

Ahora, el señor Rivas Cherif — según dice el señor Valle-Inclán, porque los carteles lo callan — ha hecho una adaptación escénica que tampoco resuelve la dificultad de dar teatralidad suficiente a lo que no la tenía. Son quince cuadros para una acción escasa y para tratar de producir en el público, con un exceso de truculencias fatigoso y desagradable, una emoción imposible.

Practicamente todos los efectos están logrados, pero ello no basta para disimular lo lento del desarrollo y la falta de interés.

Y esto no es lo peor, sino que la crudeza de los conceptos, las palabras y las situaciones aceptables en el libro, pero inadmisibles en el teatro, por lo menos sin una previa advertencia, desagrada y hasta indigna.

Una prueba de ello es que buena parte del público se retiró del teatro cuando se dió cuenta del giro que tomaba la obra, y algunas de estas personas eran muy poco sospechosas de noñez y pacatería.

Y conocerán la obra del señor Valle-Inclán, pero esperaban sin duda que ciertas expresiones hubiesen sido paliadas en la adaptación escénica.

El público se dividió, no sólo por las razones apuntadas, sino porque la tragicomedia no satisfizo com espectáculo, y no hemos de disimular que estamos más cerca de los que protestaban que de los que aplaudían.

La compañía del Español interpretó muy bien la obra que, como queda dicho, fue presentada con acierto.

Margarita Xirgu, Borrás, Amalia Sánchez de Ariño, López Lagar y los demás alcanzaron aplausos (José de la Cueva, “Correo de teatros. en el Español, *Divinas palabras*,” in *Informaciones*, no. 3 643, 17 de noviembre de 1933, p 7., apud Feijóo, 1993: 667-668).

José de la Cueva insiste em classificar a obra como “novela dialogada”, retomando uma discussão — a dos estritos limites genéricos — que ignorava a fúria iconoclasta com que as vanguardas tratavam essa rígida tentativa de ordenamento, já no início do século.

A função de suprir o diálogo que o crítico de *Informaciones* atribui às rubricas — o grande cavalo de batalha dos defensores da irrepresentabilidade — também denota absoluta ignorância dos procedimentos do teatro europeu contemporâneo, em que a tendência ao alongamento das rubricas se inicia já com os simbolistas, como um claro sintoma da cada vez maior epicização do drama.

A ruptura com os *efectismos*, que a divisão em quadros supõe, é mal vista por José de la Cueva que obediente às leis aristotélicas é incapaz de aceitar a fragmentação dos atos em cenas e destas em quadros, atribuindo à estrutura aberta da obra sua suposta falta de teatralidade.

Porém, o que talvez tenha mesmo maior interesse na resenha de José de la Cueva seja a semcerimônia com que passa da análise das questões formais, segundo ele responsáveis pelo fracasso “artístico” da peça, ao conteúdo da mesma, aceitável num livro mas inadmissível no teatro, deixando patente que o problema da crítica conservadora com o teatro de Valle-Inclán, embora quase sempre se apresente ingenuamente como uma discussão técnica dos elementos formais constituintes da obra, é, como não poderia deixar de ser dada a indissociabilidade de forma e conteúdo, a rejeição de uma forma em que se condensou determinado conteúdo.

Tanto é disso que se trata que a “outra” crítica, minoritária, liberta de qualquer modelo teatral pré-determinado e com posição oposta no espectro ideológico, como é a de Alberto Marín Alcalde, vai justamente saudar a *tragicomedia de aldea* como um sopro de vida destinado a reanimar a decrépita rotina do teatro industrial espanhol:

Años y años van pasando sin que se nos logre el deseo de contemplar en la escena la obra dramática de don Ramón del Valle-Inclán. Si ha habido en España en estos últimos tiempos algún autor con un fondo y certero sentido del teatro es precisamente el inventor de los “esperpentos”. Teatro el suyo de tan rancia raigambre española que entronca directamente en su estructura con el de los clásicos, con magnífico desdén hacia las tres unidades famosas, cuyos embarazosos ataderos no ha logrado sacudir todavía completamente el teatro contemporáneo.

Por irrepresentables se tienen aún las tragedias bárbaras de Valle, cuando constituyen quizá lo más corpóreo y macizo que puede afrontar la luz de las baterías. Tan fuerte e irrecusablemente teatral es la obra dramática de Valle y tan legítima y evidente es su vinculación a la tradición literaria de España que, si bien se mira, el escollo en que suelen tropezar los intentos de representar su teatro no radica, ciertamente, en el carácter abstrato de la concepción escénica, sino, por el contrario, en el acusado relieve de su contorno realista. Claro está que aquí, donde todavía no ha habido quien se atreva a llevar a la escena *La Celestina*, no puede causarnos excesivo asombro la prevención, muy parecida a la ojeriza, con que los traficantes del teatro suelen mirar de soslayo la obra dramática de Valle-Inclán.

Al calor de unas circunstancias políticas singularmente propicias, hubo de lograr arribo a la escena la farsa deliciosa de *La reina castiza*. El estreno de la tragicomedia *Divinas palabras* merece consignarse, dado nuestro ambiente teatral, como un rasgo de heroísmo que honra por igual a los ilustres artistas Margarita Xirgu y Enrique Borrás y a ese inquieto explorador de rutas estéticas, ya curtido en el oficio, que se llama Cipriano Rivas Cherif.

Hemos de confesar que también nosotros habíamos llegado a contagiarnos de los temores que advertíamos en los demás. ¿No resultarían demasiado crudas las tintas de estas estampas grabadas al aguafuerte, habida cuenta de la propensión pacata que suele entumecer el ánimo del público habitual de los estrenos? Algunos espectadores no dejaron de testimoniar con muestras bien explícitas de disentimiento, su inquebrantable adhesión a las normas venerandas de la rutina. Por fortuna, la masa del público mostró gustos de muy selecta levadura. La disposición de las escenas concatenadas en multiplicidad de cuadros — quince, distribuidos en tres jornadas — no es ciertamente un estímulo para los espectaculares finales de acto que provocan las grandes ovaciones, tras de una premiosa preparación que no tiene otro designio que el de arrancar el aplauso estrepitoso. Aún así, no pocos cuadros viéronse coronados con el aplauso unánime y enardecido, y en alguno de ellos hubieron de comparecer los intérpretes repetidas veces en escena, a requerimiento de la asamblea.

La tragicomedia estrenada anoche fue publicada hace bastante años. La mayoría de los espectadores habían saboreado su lectura de antemano. No han dejado de otorgarse algunas pequeñas concesiones al público asustadizo en esta adaptación, en la cual se respeta, no obstante, todo cuanto es sustancial en la obra. Cobran corporeidad en la escena aquellas estampas espléndidas de la vida rural gallega enfocadas en la farsa con un designio burlesco en que todas las lacras morales del amasijo humano quedan al descubierto a través de donosas peripecias y de crueles trances, tanto más terribles cuanto más risibles son las perspectivas en que desemboca la tragedia. De igual modo que había de fraguar luego sus “esperpentos” Valle-Inclán, en sus tragedias bárbaras, se complace en buscar a los quebrantos humanos el perfil grotesco, que los hace más desolados y téticos. La vena humorística galaica que hay en el autor de *Tirano Banderas* aflora a la obra dramática en una sucesión de duros contrastes en que la risa

anda aliada con el repeluzno de la sorpresa fátidica (...) Del entresijo psicológico de los personajes, Valle-Inclán extrae con los más sencillos recursos todo el sedimento que forma la peculiaridad de los caracteres. El tipo de Mari-Gaila — lozana, graciosa, sensual, cínica, taimada y seductora, que tiene pacto con el diablo — es una figura rebotante de vitalidad y dinamismo. Han sido eliminados del diálogo determinados vocablos que difícilmente hubieran hallado paso en la aduana de algunos oídos. En ese detalle estriba quizá la mayor concesión hecha al público por el adaptador.

La interpretación de la obra adoleció tal vez de timidez. (...) El decorado, de Castelao, Bartolizzi [sic] y Lozano, está en perfecta armonía con el crudo realismo de la obra (Alberto Marín Alcalde, “Estreno de *Divinas palabras* en el Español” in *Ahora*, no. 914, 17 de noviembre de 1933, p. 22, apud Feijóo, 1993: 672-674).

Embora cometendo, logo de início, um equívoco de deixar qualquer acadêmico de cabelo em pé ao se referir às *Comedias bárbaras* como “tragedias bárbaras”²⁸, a defesa que Marín Alcalde faz do teatro de Valle-Inclán, contrapondo-o ao teatro oficial, não deixa lugar a reparos.

A enfática reafirmação da teatralidade de Valle, aparentando-o aos clássicos espanhóis e reduzindo a pó os tópicos da irrepresentabilidade assim como o diagnóstico acertado do corte realista de seu teatro como verdadeiro motivo da sua marginalização dos palcos, demonstram tanto a consciência que tem o crítico da defazagem do teatro espanhol relativamente ao movimento teatral europeu nessa altura dos anos 30, como a certeza de que só uma dramaturgia absolutamente original pode, de fato, renovar a cena espanhola.

A perfeita compreensão que Marín Alcalde demonstra ter da proposta dramaturgicavalleincliniana e de seu alcance contrasta violentamente com as censuras de José de la Cueva, expondo a todas as luzes o quanto a crítica conservadora se aferrava a um modelo teatral exaurido e totalmente desvinculado da realidade circundante.

Com muito poucas diferenças, geralmente de tom — mais ou menos irado —, essa foi a recepção da crítica conservadora à estréia de *Divinas palabras*.

E note-se que nessa peça Valle-Inclán procede ao esgotamento de um gênero dos mais tradicionais no teatro espanhol mas não chega a criar um novo²⁹.

Como teria recebido essa mesma crítica caduca a estréia de algum dos *esperpentos* que, além de romperem com o modelo benaventino, viram o modelo do avesso?

7. Estrutura, temática e estilística do *esperpento*

*Mi musa moderna
enarca la pierna
se cimbra, se ondula
se combra, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás.*

Farsa y licencia de la reina castiza (1920)

A originalidade do *esperpento* está justamente na sua capacidade de se equilibrar entre a tragédia e a farsa.

Assim define don Ramón o novo gênero, em 1921, numa das primeiras alusões que faz a ele, quando sequer lhe havia dado um nome definitivo:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo “género estrafalario”. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero (Dougherty, 1982: 107-108).

Numa famosa entrevista concedida a Martínez Sierra, Valle-Inclán expôs sua teoria sobre as três maneiras com que se pode ver o mundo artisticamente: de joelhos, de pé e no ar.³⁰

Na primeira delas, o artista dá aos personagens uma condição superior à humana e na segunda, os personagens são da mesma natureza humana de seu criador.

Sobre a terceira maneira, “en el aire”, Don Ramón diz textualmente o seguinte:

Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi

literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpentos” (Dougherty, 1982: 175-176).

Essa é a nova maneira artística de Valle-Inclán ver o mundo que corresponde à sua nova maneira política e ideológica de ver a História, como “trágica mojiganga”, sobretudo a História recente da Espanha, tema fundamental do *esperpento* dramático.³¹

Para representar esse mundo fora dos eixos, Valle lança mão de um realismo que se serve do grotesco como ângulo privilegiado de visão, e o que antes era detalhe — presente mesmo nas modernistas *Sonatas* das “princesas rubias” — se transforma agora em princípio estilístico dominante.

A deformação grotesca é tão conatural ao *esperpento* que a metáfora utilizada por Max Estrella para explicar a teoria do novo gênero, na famosa cena XIII de *Luces*, é justamente a dos espelhos deformadores:

(...) El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. (...)

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 (...)

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 (...) deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España (*Luces*, pp 140-141).

Ao descobrir o outro lado da história no reflexo deformador do espelho côncavo, Valle-Inclán dá um salto mortal³² e encontra, finalmente, sua “família”: Cervantes, Quevedo, Goya, somando-se à tradição que mais próxima esteve de definir a complexa identidade espanhola.

De outra parte, ao apresentar o trágico através do grotesco, com sua visão demiúrgica que supõe um “teatro de bonecos” e exige do espectador uma atitude crítica, o *esperpento* inscreve o teatro espanhol no revolucionário movimento teatral europeu de entreguerras, garantindo a ele, em muitos aspectos, um lugar de precursor.

E para não contrariar o *carpetovetónico* espírito *esperpéntico* nacional, a recepção de Valle-Inclán na Espanha durante esse período é praticamente nula, já que seu teatro é tido como irrepresentável.

8. Teatralidade e ideologia

En una auténtica obra de arte, la forma y el fondo son indisociables, y así ha de ser para que el genio creador nos convenza y seduzca. El artista conoce su plenitud en el momento en que, dominado por el fondo, alcanza la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista la siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea.

V. Meyerhold

Soy un heterodoxo y sobre los réprobos pesa pena de excomuni3n

Ram3n del Valle-Incl3n

O *esperpento*, se convenientemente encenado, faria voar pelos ares em mil pedaços a dramática aristotélica dominante no teatro espanhol dos anos vinte.

Em *Luces*, por exemplo, acompanhamos o aparente protagonista Max Estrella, poeta genial e rebelde, em sua última noite por “un Madrid absurdo, brillante y hambriento”.

Nessa espécie de *via-crucis* profana, o “hiperbólico andaluz” se depara com editores gananciosos e desonestos, boêmios fúteis e decadentes, proletários injustiçados, lúmpens oportunistas, policiais repressores e governantes corruptos, flagrados num momento histórico de intensa crispação e máximo acirramento das tensões sociais: por conta de uma greve, a cidade está de pernas para o ar.

Ora, um teatro com a ambição de expor tão completo painel da vida espanhola contemporânea não cabia na estrutura dramatúrgica em voga e exigia mais que os estreitos limites espaciais impostos pela palco italiano. Obviamente as 55 *dramatis personae* de *Luces*, sem contar “turbas, guardias, perros, gatos [y], un loro”, não caberiam num cenário do tipo “sala decentemente amueblada”.

Dru Dougherty recolhe a opinião de Valle-Inclán sobre as duas técnicas teatrais numa entrevista para a revista *Luz*, em novembro de 1933:

— La técnica francesa ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares — gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas — ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído.

— ¿Pues cómo ha de ser el teatro, D. Ramón?

— El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es este: el de creer que la situación crea el escenario. Esto es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios (...) Habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo (Dougherty, 1982: 263-264).

Na verdade, desde muito cedo, a forma e a fôrma do drama burguês se mostraram insuficientes à dramaturgia valleinclaniana.

Quando *don* Ramón quis escrever a crônica da Galícia da pequena aristocracia rural decadente, o grande argumento das *Comedias bárbaras*, encontrou, já em 1907, no teatro de forma aberta o modelo que melhor dava conta de seu assunto; a escolha foi a mesma quando se tratava de plasmar o “mundo antiheróico y masificado” das *Divinas palabras*.

Em *Luces*, Valle-Inclán recorre mais uma vez ao drama de forma aberta que é o modelo estrutural do teatro do *siglo de oro* espanhol, sua tradição mais imediata, mas que é também o do teatro de Shakespeare, influência muitas vezes admitida.³³

Como se sabe, nesse tipo de drama a unidade formal básica é a cena, que possui força autônoma e desconhece a hierarquia na relação de tensão que mantém com o todo dramático.

Assim cada uma das quinze cenas de *Luces* contém em si o drama todo, aumentando consideravelmente a intensidade que se espalha em doses mais ou menos iguais (e altas) por toda a peça. Usando a feliz expressão que Irene Aron empresta de Hans Mayer ao comparar, em *Georg Büchner e a modernidade*, os dramas de forma fechada e aberta, podemos dizer que no primeiro *esperpento* “o drama todo é quinto ato”(Aron:59).

Pode-se imaginar a heresia que supunha, para uma crítica que tinha no drama clássico o seu cânone, tão fragmentária visão de mundo.

Juan Antonio Hormigón nos confirma que:

Los modelos teatrales dominantes en el teatro español exigían una estructura invariable desde fines del siglo XVII, con la aparición de la comedia cortesana, perfeccionada por Moratín al imponer, en cierto modo, el drama burgués y afianzada a finales del siglo XIX como “forma escénica oficial” con la “alta comedia” y su artífice más preclaro y maestro de epígonos: Benavente. Todo lo que saliera de una determinada construcción dramática con su exposición, desarrollo, conflicto, climax y desenlace, era considerado como antiteatral (Hormigón, 1975:53).

A opção pela estrutura descentralizada tem como uma de suas conseqüências um tratamento diferente das personagens: o embate não se dá, como no drama de forma fechada, entre um herói e um antagonista do mesmo nível, mas o opositor do “protagonista” é o mundo.

E o de *Luces* não é mais um mundo regido por valores minimamente estáveis e sim um mundo em desordem que põe em xeque a própria noção de heroicidade.

No caso de Valle-Inclán, o ângulo de visão desse mundo fora dos eixos que o grotesco lhe proporciona é mais um elemento que impede qualquer personagem de fazer da sua consciência individual o centro da história, já que tudo que diz e que faz está continuamente confrontado com a deformação.

O que ocorre com Max Estrella é exemplar.

Desde o início da peça a tendência à heroificação luta contra a deformação grotesca.

A cena 2, em que o poeta, acompanhado por Latino de Hispalis, se defronta com Zaratustra, em sua lúgubre livraria, é bem representativa de tal combate.

No texto das rubricas, o contraste entre Max e Zaratustra é tão violento quanto o que costuma opor o herói divino e solar ao vilão satânico e noturno.

Com uma frase apenas e os adjetivos perfeitamente adequados, Max surge aos nossos olhos como uma escultura helênica.

Ergue o braço não só “en un ritmo” com a cabeça mas o faz de forma sublime, chocando-se com a rigidez e a ausência de autêntico ser do enclenque fantoche, que é como Zaratustra foi caracterizado numa rubrica anterior.

Os adjetivos que adornam sua cabeça de poeta (“clásica” e “ciega”) nos remetem a Homero mas também, dentro dessa mesma tradição, aos oráculos e aos velhos sábios.

Sua figura adquire maior grandeza ainda, com o novo e não menos violento contraste com Latino — que a rubrica compara a um cão covarde.

No entanto, a aura heróica que as rubricas constroem ao redor de Max não resiste a algumas falas do diálogo.

Max inicia seu duelo verbal com o livreiro, citando, ironicamente, Calderón.

Zaratustra, porém, não se impressiona com literatura. É um pragmático, a quem só interessam os negócios.

Fala a língua degradada do comerciante desonesto, da lógica do capital, perfeita, portanto, na boca do fantoche instrumento da perpetuação do sistema.

Em contato com esse implacável discurso — que é o discurso do mundo absurdo que o cerca — e vendo-se impotente diante da razão da trapaça, Max perde a paciência e a compostura trágica, levando sua linguagem a resvalar para o rasteiro, a ponto de dar a deixa para Zaratustra que, num cúmulo de cinismo, o interpela:

“Zaratustra. — Don Max, respete usted sus laureles.” (*Luces*: 60)

Embora não concordemos com a tese de alguns críticos de que Max esteja completamente *esperpentizado*, o que parece evidente é que, apesar de contar com a simpatia do autor, ele se encontra sempre à beira do grotesco e nunca poderíamos reconhecer nele o herói clássico.

Por isso, seu protagonismo é apenas relativo, já que ele o comparte, quase o tempo todo, com os habitantes de Madri.

Outro *esperpento* que rompe com o cânone do drama de forma fechada é *Los cuernos*.

Considerada por alguns como o exemplo mais perfeito do gênero, a peça lança mão do recurso do “teatro dentro do teatro” para se estruturar.

Referindo-se à complexidade e à engenhosidade do segundo *esperpento*, Anthony Zahareas salienta que “la impresión que produce la obra es la de esas cajas chinas que al abrirlas contienen una dentro de otra en una serie sucesiva, limitada desde luego pero que llega a crear la ilusión de una prolongación infinita” (Zahareas, 1987:115).

A peça consta de um prólogo, onde dois intelectuais discutem sobre o distanciamento na arte; são interrompidos por uma apresentação de fantoches cujo tema é o adultério; e, terminada a função, voltam a discutir com foco agora no distanciamento no drama. Seguem-se 12 cenas em que o tema do adultério é retomado em tom paródico. O *esperpento* se encerra com um epílogo em que se apresenta uma terceira versão do tema: a de um *romance de ciego* e os comentários dos

intelectuais sobre arte popular, da cela de uma cadeia onde teriam ido parar sob acusação de serem anarquistas.

Como se vê, nada que lembre sequer de longe a rígida estrutura piramidal do drama de forma fechada.

Trata-se aqui de fazer a crítica impiedosa de valores caducos, e o “sistema de caixas chinesas” foi o procedimento escolhido para, a partir de diversos pontos de vista, iluminar a farsa travestida de história.

Porém o desvelamento que o *esperpento* opera é duplo: ao mesmo tempo que desmascara os “martes de carnaval” do Cuerpo de Carabineros e sua falsa moral, procede ao desocultamento da sua própria ficcionalidade, seja através do “teatro dentro do teatro”, dos títeres ou do metateatro, e confrontando as “verdades”, se é que se pode dizer assim, da autêntica arte popular, a do titiriteiro, e a instrumentalizada do *romance de ciego*.

Vimos até agora os *esperpentos* que rompem radicalmente com as regras aristotélicas do drama de forma fechada.

Mas, mesmo quando essa ruptura não ocorre, como é o caso de *Las galas* e *La Hija*, existe, além do grotesco, um outro elemento que garante ao *esperpento* um lugar seguro na dramática não-aristotélica: sua “visión en el aire” (cf. pp 47/48).

O porta-voz dessa estética do distanciamento em *Los cuernos* é don Estrafalario que, diante da afirmação de Don Manolito de que “la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética”, replica:

— La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos (...) Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera (*Martes*, 115).

Essa perspectiva demiúrgica é o que permite a Valle-Inclán não identificar-se com seus personagens, tal como o compadre Fidel, o titiriteiro, que “ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque”(op. cit., 123), de quem Don Estrafalario espera a redenção do teatro espanhol.

Os personagens vistos à distância aparecem na sua verdadeira dimensão de fantoches tragi-cômicos impedindo qualquer identificação emotiva do espectador, propiciando antes uma atitude crítica deste com relação ao que está acontecendo no palco.

Se tivermos em conta o fato de Valle-Inclán utilizar todos esses elementos para trabalhar o confronto entre a história oficial aparente e a realidade dos personagens, aguçada e ampliada grotescamente, e as conseqüências da utilização desse procedimento na criação de um teatro anti-ilusionista, não nos causará surpresa que um crítico do quilate de Ricardo Domenech aproxime o *esperpento* de *don Ramón* do teatro de Brecht³⁴.

Muito menos surpresa nos poderá causar, conhecendo, como agora já conhecemos, o sistema teatral espanhol até 1930, o fato de os *esperpentos* terem permanecido à margem dos palcos sob a alegação de serem irrepresentáveis.

Ora, da sua “representabilidade” fala a consonância da forma que essa nova visão de mundo assume no teatro de Valle-Inclán com a da fina flor da vanguarda européia das primeiras décadas do século: não só antecipa o distanciamento brechtiano, como se aproxima do “teatro a gritos” (Sánchez: 34) e da supermarionete de Craig e também do Expressionismo alemão, pelo intenso uso semântico da iluminação e o recurso ao *Stationendrama*³⁵.

Essas convergências, e muitas outras que não cabe aqui elencar³⁶, só fazem provar, uma vez mais, que “problemático” não era o teatro de Valle-Inclán — que segundo a crítica conservadora careceria de teatralidade, sendo portanto irrepresentável — e sim o sistema teatral espanhol, flagrantemente defasado do movimento teatral europeu.

Vimos antes como em outros países da Europa, embora o que predominasse fosse o teatro de *boulevard*, havia espaço e público para um teatro independente, responsável pela possibilidade de experimentação e renovação teatral.

O teatro na Espanha, preso ao modelo dramaturgico do drama burguês finisecular, da mesma forma ferrenha com que a oligarquia que o sustentava se agarrava aos privilégios com que as arcaicas estruturas sociais lhe favoreciam, não permitia nenhum respiro.

A mediocridade desse ambiente sufocante se aguçava nos períodos em que a censura política vinha acrescentar mais um obstáculo à livre manifestação da arte, como foi o caso da ditadura de Primo de Rivera.

Num sistema teatral que teimava em ignorar — até o início da década de trinta — a chegada do século XX, não podia mesmo haver lugar para uma dramaturgia como a de Valle-Inclán, na vanguarda ideológica e artisticamente.

Ideologicamente porque por volta de 1920 assumir publicamente a luta dos trabalhadores contra o capital, denunciar a corrupção, provocar e desmistificar o militarismo, era estar na vanguarda.

Artisticamente porque esses conteúdos explosivos, tomando corpo numa forma nova, rompiam violentamente com o “teatro bonito” de Benavente e seus seguidores.

O esperpento era, portanto, duplamente perigoso porque punha em xeque o modelo político-econômico dominante ao mesmo tempo que o modelo teatral correspondente.

A corda bamba entre a tragédia e a farsa em que o novo gênero se equilibra devia causar insuportável vertigem em quem amava a ordem e as inquestionáveis certezas do teatro benaventino.

Áo contrário das peças de don Jacinto em que o mundo real sempre ficava do lado de fora, o esperpento fazia dessangrar as feridas mais purulentas que martirizavam o corpo de uma Espanha que pouco depois iria se dilacerar durante três anos numa cruenta guerra civil, sem permitir que o público se esquecesse, nem por um minuto, que o que estava vendo era puro teatro.

O esperpento, perfeitamente sintonizado com as propostas mais avançadas do movimento de renovação teatral europeu, não descuidava, no entanto, das formas da literatura e da cultura popular espanhola cuja vitalidade resgata através da paródia³⁷: a Madri esperpéntica de Luces e La hija desmente com a violência do real sinceramente filtrado pela arte a outra — risonha e feliz — dos sainetes dos Quintero, virando o gênero do avesso e devolvendo-lhe a carga crítica inicial.

O que se vê em Luces não são os tipos madrilenos pasteurizados para facilitar seu consumo pela burguesia que vai ao teatro fazer a digestão; o que os espelhos deformantes de Don Ramón têm para mostrar à Espanha é uma cara, sem qualquer maquiagem, em que ela não quer se reconhecer porque admitir uma face tão grotesca implicaria a necessidade de mudar, e a “España eterna”, obviamente, não pensa em mudar absolutamente nada.

Sem poder contar com atores e diretores que compartilhassem sua visão de mundo³⁸, tendo seus esperpentos tachados de “irrepresentáveis” pela crítica conservadora que esgrime razões pretensamente formais para desqualificar esse teatro ideologicamente perigoso para o establishment

que ela defende, riscado seu nome da lista de autores de sucesso, o que o condenava ao mais completo esquecimento por parte dos gananciosos empresários, e privado daquele que poderia ser seu verdadeiro público pelo funcionamento perverso desse mesmo sistema teatral que o exclui, o Valle-Inclán dos *esperpentos* é uma ausência constante dos palcos até 1930.

É claro que também havia quem defendesse apaixonadamente esse teatro, invertendo, inclusive, os sinais, como Pérez de Ayala, por exemplo, que respondendo à pergunta “¿Es Valle-Inclán un dramaturgo?” com que abre um de seus ensaios de *Las máscaras* afirmava:

Lo que se puede asegurar es que Valle-Inclán, ante todo — y hasta diríamos que únicamente — , ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las Sonatas, hasta los últimos Esperpentos (Pérez de Ayala, 1944: 140).

Ou Eduardo Gómez de Baquero que, ao resenhar, em 1926, o *Tablado de Marionetas*, assim se referia às farsas que compõem o livro:

¿Son teatro estas farsas? Tienen a mi parecer todas las posibilidades intrínsecas de la representación. Su forma es netamente dramática: diálogo ágil y picante, movimiento rápido de la acción, tipos que se prestan a las estilizaciones del tablado, colorido y línea de escenas, en suma, los rasgos generales de las fábulas escénicas.

Pero una cosa es que sean escénicas o representables estas farsas del *Tablado de marionetas* y otra que esperemos verlas anunciadas cualquier día en los carteles de los teatros de la corte entre una comedia de Muñoz-Seca y otra de cualquier autor de los que cardan parecida lana. Las *farsas* de Valle-Inclán necesitarían de un teatro de arte, de un teatro libre, o por lo menos de un teatro emancipado de las diversas censuras tácitas o expresas que suelen guardar la puerta de los teatros (Gómez de Baquero, *El Sol*, 24-IV-1926, apud Dougherty, 1992:208).

Mas essa era uma crítica minoritária que não dispunha, pelo menos naquele momento, do mesmo poder de alcance da crítica conservadora.

A professora Ángeles Cardona Castro termina um artigo sobre as rubricas em *Las galas* dizendo que “para cambiar la realidad española hacía falta una verdadera revolución. Este fue el mensaje de Valle-Inclán, eximio escritor y extraordinario ciudadano” (Cardona Castro: 873), de onde se poderia deprender, sem forçar muito a mão, que para que a sociedade espanhola pudesse entender e aceitar Valle-Inclán era preciso uma verdadeira revolução.

Depois de cinco anos de governo republicano mais ou menos democrático, e em reação ao golpe militar de julho de 1936, a revolução chegou mas foi derrotada e a “Espanha eterna” se perpetuou no poder por 43 anos.

O que faremos a seguir é acompanhar o destino cênico que estava reservado aos esperpentos nesse conturbado período da história espanhola que começa com a Segunda República, em 1931, e termina em 1939.

Notas ao capítulo I

¹A pretensa discrição com que a imprensa se refere à amputação do braço esquerdo de Valle [“La comisión organizadora de la velada teatral, que se celebrará en Lara, ha resuelto, por razones que no hay para qué especificar, ya que se adivinan, no conceder billete alguno gratuito. Se trata de contribuir a que la posición de un escritor talentado y pobre mejore un poco, y nadie extrañará el que los organizadores de la fiesta ambicionen para el beneficiado los rendimientos más cuantiosos.” (*El Globo*, 1899, apud Hormigón, 1986:33)], que em alguns casos beira a antiinformação [“Un conocidísimo escritor, que ha sufrido recientemente una operación quirúrgica, tiene terminado un drama en tres actos y en prosa, que se propone estrenar en uno de los principales teatros de esta corte, en función que se organiza en beneficio del indicado autor y en la que tomarán parte, además de conocidísimos artistas, conocidísimos escritores que se han brindado al efecto en honor del infortunado compañero” (*Heraldo de Madrid*, 8-IX-1899, apud Lavaud, 1992:46)], acaba alimentando as várias versões fantasiosas do incidente com Manuel Bueno, que não teriam razão de ser, uma vez que o próprio Don Ramón esclareceu o acontecido numa entrevista a *La esfera* de Madrid: “Manolo Bueno, a quien quiero mucho, y yo tuvimos una discusión. Él, en el acaloramiento de la controversia, me sujetó la mano y al apretar me clavó el gemelo aquí en el mismo canto de la muñeca. Nada; un rasguño sin importancia; pero pasaron ocho días y la mano se fue inchando y yo sentía unos dolores desesperados, consulté a los médicos y me dijeron que aquello era un flemón difuso; enseguida me lo dilataron y no fue suficiente. Aquella noche de la operación lei yo en el *Heraldo* que el torero Ángel Pastor había muerto de un flemón igual al que yo tenía... Esto me dejó algo perplejo y al llegar al médico le dije mi propósito de que me amputara el brazo; él no se decidía, pero yo insistí. “Nada, doctor — le dije — estoy decidido a que hoy mismo me corte usted el brazo; así desaparecerán dolores y peligros.” Y aquél mismo día me amputaron el brazo por encima del codo; mas la infección ya se había corrido y tuvieron que volver a cortar al día siguiente por el mismo hombro” (Valle-Inclán, Joaquín y Javier, 1994: 143). Essas versões, que continuam circulando, fazem parte do imenso anedotário que se criou em torno de Valle-Inclán para melhor neutralizá-lo como “artista extravagante”.

Com respeito a essa questão, estamos inteiramente de acordo com José Monleón quando afirma que “a la actitud que tiende a convertirlo [a Valle] en un modernista, un extravagante, o un fantasioso que escribía admirablemente, hay que oponer la que le sitúe en un tiempo y unas circunstancias históricas, sin excluir con ello, naturalmente, el exámen de su estética, de sus propias contradicciones, de sus pasos en falso...” e que “sacarlo de ese panteón y ponerlo en la gran plaza esperpéntica de España, es recuperarlo vivo y restallante, tan hermosamente insoportable como resultó siempre” (Monleón, 1975: 91) o que, de resto, traduz a intenção do nosso trabalho.

²“En cuanto al público, *El Español* nos dice que todos los amigos de Valle-Inclán estaban allí; es decir, que habían asistido a la representación dramaturgos, poetas, periodistas, gente de letras de Madrid, un público complaciente, más dispuesto a divertirse que a criticar. Se trata también, del público de Benavente, un público restringido, no

popular, atento a captar las agudezas y los guiños del autor: ese auditorio se reconocía en el mundo aristocrático y burgués al que le encadenaba Benavente y se divertía, aunque sólo se riera de sí mismo.” (Lavaud, 1992: 48).

³ Quando usamos a expressão “teatro espanhol” não nos ocorre que ela possa englobar o teatro catalão que, por seu desenvolvimento peculiar, merece ser considerado independentemente.

⁴ A adaptação teatral de *L'Assommoir*, em cinco atos e nove quadros, fora feita na França em 1879 por William Busnach e Octave Gastineau, e, segundo Jesus Rubio Jiménez (1982:15), contava com a total aprovação de Zola que considerava o trabalho como se fosse seu; Pina Domínguez partiu dessa adaptação para fazer a sua que estreou no Novedades a 1/12/1883.

⁵ Apesar da confiança dos anarquistas no valor revolucionário de seu teatro, por não haver em Madri uma tradição cultural operária notável que propiciasse representações, o conhecimento de Ibsen foi principalmente livresco.

A situação é totalmente diferente em Barcelona, onde a anarquista Compañía Libre de Declamación, de Felip Cortiella, foi responsável pela estréia na Espanha de *Casa de bonecas*, em castelhano.

Assim descreve Lily Litvak a intensa atividade teatral dos anarquistas catalães que logo compreenderam a necessidade de emancipar-se política, económica e culturalmente do teatro burguês se queriam criar um “teatro artístico-social para los desheredados”: “Para lograr tales metas era imprescindible el no depender de compañías dramáticas profesionales, y así, la escena anarquista llegó a basarse primeramente en pequeños grupos dramáticos de aficionados surgidos en cada pueblo, en cada aldea, en cada ciudad, que funcionaban con mínima ganancia, y en la mayor parte de las veces con pérdida de dinero. Estos grupos estaban formados por obreros y campesinos anarquistas que montaban, veían, actuaban, dirigían y escribían sus propias obras. Esta organización teatral tuvo varios resultados. En primer lugar la descentralización de la actividad escénica a las regiones más apartadas de las grandes ciudades. Los grupos surgían del público local y fomentaban el gusto al teatro con actividades paralelas de difusión e información, con lo que las funciones en tales lugares no estaban sujetas a la llegada de compañías en gira. Estos grupos se orientaban desde un punto de vista exclusivamente local. La meta no era lanzarse a la conquista de Barcelona; se buscaba al público de centros agrícolas o industriales. Ideológicamente, también se produjo un cambio de tono. Si el público burgués mayoritario favorecía la comedia ligera, el melodrama o el vodevil, la independencia económica y estructural de estos grupos les permitía presentar un teatro ideológico y combativo, puesto que la moral del éxito económico no condicionaba el reparto” (Litvak,1990: 318-319). Nos permitimos uma citação tão longa por considerar essa experiência fundamental para a precoce tradição do teatro independente na Catalunha, talvez sua maior diferença com o teatro espanhol, determinando que cada um seguisse por caminhos tão diferentes até hoje.

⁶ De acordo com Javier Huerta Calvo (1992b:289), o *género chico*, denominação à qual ele prefere a de *teatro breve* por se mais neutra, exerceu grande atração sobre a intelectualidade do início do século mas suas limitações estéticas e ideológicas fizeram com que os dramaturgos da vanguarda se voltassem às modalidades mais antigas como a farsa, a *commedia dell'arte* e o teatro de bonecos. Apesar de reduzir um pouco o alcance da sua tese, o pró-

prio Huerta Calvo não deixa de reconhecer, no entanto, que Valle-Inclán, embora comprometido com a renovação e tendo cultivado as modalidades mais antigas e mais próximas do cronotopo carnavalesco primitivo, não deixa de ter suas dívidas para com os sainetistas madrilenos seus contemporâneos, conforme teremos oportunidade de constatar mais adiante.

⁷ “Con Valle y Unamuno creo yo que comienza “la que pudo ser historia moderna” del teatro español, la historia fallida o aplazada de un teatro distinto al que han determinado las estructuras mercantiles, privadas y socialmente estrechas de la escena española del siglo XX.” (Monleón, 1975: 17).

⁸ No exórdio de Unamuno para a representação de *Fedra* no Ateneo de Madrid, lê-se o seguinte: “(...) Ni sé ni quiero saber escribir papeles, y menos cortados a la medida de tal actor o actriz, y más desconociendo, como desconozco, las respectivas aptitudes de los hoy en boga, desconocimiento que no me han de perdonar. Y como procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes — o más bien, personas, caracteres —, tampoco puedo ni debo estar dispuesto a modificar y estropear a éstos para acomodarlos, como a un potro, a las condiciones de quien los haya de representar. Son éstos, los actores y actrices, los que en buena ley de arte deben doblegarse al carácter dramático” (Unamuno:392).

⁹ O processo de crescente comercialização do teatro não era exclusivo da Espanha.

Na França do Segundo Império, por exemplo, a burguesia também monopolizava o teatro e fazia triunfar o *vaudeville* e a comédia ligeira.

A diferença é que nos países de capitalismo avançado ao lado desse teatro industrial logo surge um outro preocupado em resgatar sua eficácia social e crítica assim como sua integridade enquanto arte do espetáculo: o teatro independente.

O *Théâtre Libre*, fundado em Paris em 1897 pelo operário da Companhia de Gás André Antoine é um exemplo desse “outro teatro” e inspirou várias iniciativas dramáticas similares em Londres, Berlim e Moscou.

Segundo, Juan Antonio Hormigón, “No sólo autores como Strindberg, Shaw o Hauptmann, le deben a los *Independientes* su existencia, sino el teatro en sí, que se abrió hacia nuevos caminos inexplorados” (Hormigón, 1972: 21).

¹⁰ Jesus Rubio Jiménez chama a atenção para o fato de que a partir de seu primeiro grande êxito as colaborações de Benavente na imprensa socialista deixaram de sair. (Rubio Jiménez, 1982: 181)

¹¹ “El Segundo Imperio, que produce el arte de Flaubert y Baudelaire, es al mismo tiempo el período en que nacen el mal-gusto y la escoria inartística de los tiempos modernos. Había habido en épocas anteriores, desde luego, malos pintores y escritores sin talento, obras toscamente trabajadas y apresuradamente concluidas, ideas artísticas mediocres y torpemente amañadas; ahora bien, lo inferior había sido inequívocamente inferior, vulgar, falto de gusto, insignificante y poco pretencioso, pero nunca habían sido antes el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad, o al menos habían existido como subproducto. Ahora, sin embargo,

estas fruslerías se convierten en la norma, y la sustitución de la calidad por la mera apariencia de calidad se convierte en regla general. La finalidad es hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, todo lo problemático y torturante; en suma reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero. El arte como forma de “relajamiento”, en la que el público, consciente y deliberadamente, rebaja su propio nivel, es invención de este período. El domina todas las formas de producción, pero sobre todo aquella que es del modo más resuelto y sin escrúpulos un arte público: “el teatro” (Hauser, 1969: 111).

¹² Entre otros menos críticos, Francisco Ruiz Ramón, que em sua *Historia del teatro español. Siglo XX* afirma nas páginas 25-26: “Benavente, sin dejar de ser nunca el agudo dialoguista y el escéptico, ingenioso y elegante cronista de la actualidad, dejó de ser actual como dramaturgo apenas terminada la primera guerra mundial, sin que obste, claro está, el premio Nobel en 1922, el cual venía a confirmar lo que nunca fue ni ha sido puesto en duda: la alta calidad literaria de la obra benaventina”.

¹³ Entre os críticos que mais lutaram pela renovação teatral espanhola cabe destacar Enrique Díez-Canedo, Enrique de Mesa, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Gómez de Barquero e Luis Araquistain.

¹⁴ Valle-Inclán tem sua explicação para o fenômeno: “ Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente. El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la edad media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro. Podrá haber líricos, filósofos, críticos, novelistas y pintores. Pero no dramaturgos ni arquitectos. Son artes colectivas. Primero los faraones y las pirámides después. Primero el honor caballeresco, después don Pedro Calderón” (Carta a Rivas Cherif de 12 de dezembro de 1922, apud Aznar, 1992b : 63)

¹⁵ “Existen unas cincuenta compañías dedicadas a la representación de comedias... Y esas cincuenta compañías, todas, absolutamente todas, tienen el mismo repertorio” (Azorín, *ABC*, 28 de julio de 1927, apud Dru, 1984: 99).

¹⁶ Transcrevemos a seguir os dados biográficos de Rivas Cherif que Juan Antonio Hormigón apresenta em *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, por sintetizarem o mais importante de sua intensa atividade teatral e incluírem o texto que escreveu quando da morte de Valle-Inclán, mostra da sua forte ligação intelectual e afetiva com o dramaturgo galego: “Cipriano Rivas Cherif nació en 1891. Cursó estudios de arte dramático y recibió en Italia las enseñanzas de Gordon Craig. La vocación y el estudio le llevaron a adquirir una amplia formación y a conocer a fondo el teatro europeo contemporáneo.

En 1919 acepta la invitación de Nuñez de Arenas y forma El Teatro de la Escuela Nueva, que por dificultades económicas deja de existir dos años después. En 1928 funda El Caracol, poniendo en marcha uno de los más importantes intentos de teatro experimental de la preguerra. Pone en escena obras de Azorín, Checoj, Lagervist, Benavente, Paulino Masip y Valera.

Trabaja como actor en el “Mirlo Blanco”, dirigido por Carmen Monné de Baroja, y en su propia compañía.

Desde 1928 hasta 1935 es asesor de Margarita Xirgu en El Español. Allí pone en escena, en 1932, *Divinas palabras*. En 1933 crea el Estudio Dramático del Teatro Español con inscripción para estudiantes, representando obras de Lope de Rueda, Quiñones de Benavente, García Gutiérrez y Andreiev.

Es nombrado subdirector del Conservatorio — director en la parte teatral — y plantea un programa de renovación y reformas. Poco después funda con los elementos jóvenes el Teatro Escuela de Arte, TEA, que trabaja en el escenario del María Guerrero. Mantenido por un amplio grupo de abonados, da obras de Lope de Vega, Galdós, Schnitzler y Kayser. Cuenta con la colaboración del músico Enrique Casal y del director de escena Felip Lluc.

Paralelamente, desarrolla una ingente actividad de escritor. Traduce y adapta obras clásicas; escenifica la novela de Valera, *Pepita Jiménez* (1928), y estrena en un reducido círculo teatral *Un sueño de la razón*.

Desarrolla su labor de crítico y ensayista en *La Internacional*, *La Pluma*, *El Sol*, *España*, etc. Es corresponsal en París de *La Libertad*, *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*.

Hacia 1916 conoce a Valle-Inclán y en 1920 le invita a colaborar en la dirección del Teatro de la Escuela Nueva. Esta relación se mantiene hasta la muerte del maestro en 1936, con ocasión de la cual escribe unas líneas emocionadas:

“Son ya veinticinco años que te conocí. Toda mi vida. Te debo el primer estímulo literario. Y tantas emociones inefables. Otros menos afectos que yo podrán ahora, llorándote menos, repetir las anécdotas en que se esconde el secreto de tu violencia imprudente, el pudor de tu ternura. Pero tu máscara ya descansa en paz. Ya estás desnudo bajo la tierra y ya no puedes resistir a la efusión de quien está contento de haber sabido siempre corresponder al calor de tu mirada, a la firme amistad de tu única mano.

Te recordaré mientras tenga memoria...

Adiós Don Ramón. Quien te ha visto llorar tiene derecho a llorarte balbuciendo un sentimiento enternecido por el dolor.

Adiós, amigo mío” (*Política*, Madrid, 7 de enero de 1936, apud Hormigón, 1972: 411-412).

¹⁷ Juan Antonio Hormigón considera apenas una coincidência o nome do grupo ser o mesmo da peça de Kleist, argumentando haver somente tradução francesa da obra. No entanto, tendo em vista a explicação de Rivas Cherif para a escolha de El Mirlo Blanco como nome anterior do grupo por parodiar os de companhias russas e alemãs tais como Pássaros Azuis, Morcegos, Galos de Ouro, etc... parece-nos pouco provável uma escolha não motivada por parte de Valle-Inclán que compartilhava com o dramaturgo alemão a mesma sina de autor de um “teatro invisível”.

Quanto ao fato de El Cántaro Roto ter praticamente a mesma formação que El Mirlo Blanco pode ser constatado pelo comentário de Andrenio: “Desde hace algun tiempo, un grupo animoso y selecto de aficionados al buen teatro viene esforzándose en la creación de una escena independiente. En este grupo se han renovado algo los elementos; pero se ha conservado, al través de las peripecias propias de tales intentos, la continuidad del propósito y la

de un núcleo personal, en que figuran, con la dirección, el consejo y la aportación de obras, Valle-Inclán, y con sus múltiples aptitudes de actor, *metteur en scène*, de organizador y propagandista, Rivas Cherif. Se dió hacia algún tiempo una serie de funciones escogidas en un salón del Ritz [de que falaremos mais adelante], actuaron después los principales elementos en El Mirlo Blanco, el lindo y simpático teatrillo de la señora Baroja, y ahora volvemos a hallarles en el teatro del Círculo de Bellas Artes...”(Andrenio. “El teatro independiente”, in *La Voz*, 25-XII-1926, apud Jean Marie Lavaud, 1986: 144-145), completado pelo do próprio Lavaud que nos faz o favor de declinar os outros nomes que compunham o grupo: “Así que el éxito de El Cántaro Roto viene a ser el éxito de un grupo, casi diría yo de una compañía pequeña por la cohesión de los intérpretes. El grupo es homogéneo, estable. No hay mucha diferencia entre el grupo de El Mirlo Blanco y el de El Cántaro Roto: en ambos encontramos a Cipriano Rivas Cherif, Fernando García de Bilbao, Francisco Vighi, Bartolozzi López Rubio, a Carmen Juan de Benito, *Beatriz Galindo* (Isabel de Palencia); a actrices que fueron profesionales de las más notables, Hermina Peñaranda (mujer de Jacinto Grau) y Josefina Blanco, esposa de Valle-Inclán”(Lavaud, op. cit., 145).

Segundo Manuel Aznar, existe uma disputa entre valleinclanistas e estudiosos de Rivas Cherif quanto ao maior protagonismo de cada um deles em El Cántaro Roto, disputa para a qual ele termina por contribuir ao afirmar que : “ En rigor, El Cántaro Roto fue una nueva versión de El Mirlo Blanco cuya principal novedad residió, sin embargo, en la actitud ahora [!] militante de Valle-Inclán” (Aznar, 1992b: 92). De nossa parte, parece-nos que o mais importante é a existência do grupo enquanto tal e a percepção, como demonstra Andrenio em sua crítica, de um trabalho coletivo integrado, cujo propósito é a renovação teatral espanhola. Quanto à atitude militante de Valle-Inclán com relação à reforma teatral parece fora de qualquer dúvida que ela já está presente desde a estréia de Cenizas.

¹⁸ O professor Manuel Aznar, referindo-se ao episódio que pôs fim às apresentações do El Cántaro no Círculo de Bellas Artes, o faz com as seguintes palavras: “Valle-Inclán con El Cántaro Roto se compromete ahora en la lucha por una nueva escena española, objetivo por el que Rivas Cherif venía combatiendo desde inicios de la década con una constancia ejemplar y precisamente utilizando como bandera de renovación no la obra dramática de Moratín, claro está, sino la propia dramaturgia valleinclaniana. Pero de nuevo, como apuntaba el *Heraldo de Madrid*, otro fracaso más de una experiencia renovadora — en este caso propiamente “la ruptura del cántaro” — , motivada ahora por la fulminante ruptura de Valle-Inclán con Juan Fernández Rodríguez, presidente del Círculo de Bellas Artes, con el trasfondo de un contrato “con cláusulas leoninas”. Un corto y virulento epistolario entre ambos y una no menos breve y agria polémica en la prensa supusieron el final de El Cántaro Roto al mes escaso de vida. Con sus restos aún pudo acometer Rivas Cherif, pese el desgaste personal que la empresa de El Cántaro le produjo, las últimas representaciones de El Mirlo Blanco” (Aznar, 1992:93-94).

Mesmo querendo ir diretamente ao ponto que nos interessa, esse texto apresenta alguns problemas que não poderíamos deixar de apontar ainda que rapidamente.

O primeiro deles diz respeito ao que parece ser entendido pelo autor como um concurso para saber quem fez mais pela renovação do teatro espanhol sendo que o resultado deixa Don Ramón num modesto segundo lugar. Sem querer entrar na discussão que nos parece bastante descabida, gostaríamos apenas de refutar a afirmação do professor Aznar de que só com El Cántaro Roto Valle se compromete na luta por uma nova cena espanhola, pois para aceitá-la seria preciso chegar ao absurdo de negar seu trabalho como dramaturgo que não só nunca fez concessões ao teatro industrial como criou uma dramaturgia tão avançada que espera até hoje um diretor à sua altura, dramaturgia essa que, como o próprio Aznar contraditoriamente reconhece, era usada por Rivas Cherif como “bandera de renovación”.

O autor do texto faz também afirmações errôneas quando diz que houve um curto e virulento epistolario entre Valle e o presidente do Círculo, desmentindo assim a entrevista “Pleito artístico” — a que ele remete o leitor sem, no entanto, transcrevê-la — onde Valle fala das duas cartas que enviou ao presidente do Círculo para as quais não obteve resposta. O que houve sim, foram declarações de Fernández Rodríguez à imprensa de que teria respondido às cartas de Don Ramón, e uma terceira carta de Valle, esta agora aberta e publicada no *Heraldo de Madrid*, onde ele desafiava o presidente do Círculo a enviar sua resposta; outro dado inexato é que a ruptura teria se dado “con el trasfondo de un contrato de cláusulas leoninas”, conforme o leitor poderá conferir à página 26..

E aqui chegamos ao equívoco mais grave: tal como aparece no texto do professor Aznar, o final de El Cántaro fica na conta de uma “fulminante ruptura de Valle-Inclán con Juan Fernández Rodríguez”[o tempo de envio e espera de resposta de duas cartas desautoriza o adjetivo “fulminante”], de um “corto y virulento epistolario [que já vimos inexistiu] entre ambos y una no menos breve e agria polémica en la prensa”. Essa seqüência de afirmações inexatas somada ao “autorizado testimonio” de Rivas Cherif na página anterior : “Me asocié a Valle-Inclán en una “Compañía del Cántaro Roto”con que actuamos breve y lucidamente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en diciembre de 1926. Malograda aquella empresa por la intemperancia congénita de mi gran amigo y maestro (...)” deixam no leitor a impressão, que esperamos ter desfeito, de que Don Ramón era mesmo o velho intempestivo e extravagante, imagem que os inimigos de Valle sempre se empenharam em criar.

¹⁹ “¿Qué había sido la Escuela Nueva en el segundo decenio del siglo? ¿ Puro “fabianismo”? ¿ Una manifestación más de extensión cultural? Esas apreciaciones pecan, probablemente de superficiales. Sin duda, en su origen hay que percibir una contrapartida, una reacción al “obrerismo” de que estaba impregnado el socialismo hispano, que había empezado por una vulgarización del “guesdismo” para ir resbalando hacia un vacío teórico. Forzosamente, ese empirismo “obrerista” era esquemático; por otra parte, el total abandono de lo que la aportación marxiana podía ser de metodología de “iniciativa histórica” de instrumento adaptable a las más diversas estructuras (y entre ellas, la de España entre los dos siglos) provocaba una reacción en aquellos intelectuales jóvenes, que no es extraño mirasen sólo hacia [Jaime] Vera. Desde luego aquella contrapartida produce un desequilibrio inicial; se arranca de bases difusas; se buscan fuentes muy heterogéneas, en las que todavía cuenta, por ejemplo, cierto individualismo proudhoniano; se vive bajo la carga ideológica del positivismo, pero también en progresivo desprendimiento de él.

Es relativamente fácil observar cómo este haz de actitudes intelectuales cristaliza, aún en el seno de la Escuela Nueva, en dos proyecciones fundamentales: una, la de realizar la fusión de la teoría con el movimiento obrero (acción), intentando lograr un socialismo; otra, es la expresión de múltiples reformismos (educacionales, sociales, etc.) del intelectual liberal de la época. No obstante, si analizamos trabajos y creaciones de la Escuela Nueva en su heterogeneidad, creemos descubrir una nota esencial común : la inserción de lo cultural en el todo social; la orientación de considerar la cultura como un asunto de todos los hombres y, por añadidura, implicada, inserta en el juego de los mecanismos sociales, enlazando su porvenir con el de las fuerzas sociales ascensionales” (Tuñón de Lara, 1982: 269-270).

²⁰ As expressões “dramaturgia de camilla casera” e “dramaturgia de tresillo” corresponderiam ao nosso “teatro digestivo”.

²¹ Em 1926, como já vimos (cf. supra p. 23) El Mirlo Blanco estreou o prólogo e o epílogo de *Los cuernos e Ligazón* (uma apresentação) que não incluímos neste cômputo por serem estréias marginais ao teatro comercial.

²² Segundo Dru Dougherty, “no deja de ser significativa la postura *jaimista* de don Ramón en este momento. Don Jaime de Borbón había sucedido a su padre, don Carlos VII, en julio de 1909 y sus ideas sociales crearon en seguida una distancia entre él y el partido. Comenta Román Oyarzun que ‘se le suponía ideas más avanzadas que las que prevalecían entre sus partidarios y ... muchos temieron que no recogiera la herencia gloriosa de la causa católico-monárquica en toda su integridad’” (Dougherty, 1982 : 19).

²³ O jornalista francês M. Pierre Lalo, na sua crônica de boas-vindas em *Le temps*, atribui a Valle a própria iniciativa do Manifesto: “Nous lui devons deux fois bon accueil : pour rendre une juste honneur à son talent e à son renommée; et pour reconnaître la vaillance, l'éclat et la fidelité des sentiments qu'il a voués à la France. Dès le commencement de la guerre, il a déclaré son amitié pour nous; et il n'a cessé d'en faire hautement profession. Il a pris l'initiative du manifeste imposant par lequel tous les hommes, à bien peu d'exceptions près, dont le nom est glorieux dans les lettres, l'art et la science de l'Espagne, ont attesté leur communion d'esprit et de coeur avec notre pays. Et son action a d'autant plus de prix, que par tradition et par conviction il est carliste, un des chefs de ce parti où nous avons de nombreux adversaires, et qu'à nous défendre si passionnément il rompaît avec beaucoup des siens”(Dougherty, 1982: 84)

²⁴ Ainda em 1994, por ocasião das Xornadas Valle-Inclán, que reuniram em Vilanova de Arousa alguns dos mais importantes valleinclanistas, tivemos oportunidade de acompanhar a áspera discussão entre o professor Xesus Alonso Montero, que defendia ter sido a adesão de Valle ao *carlismo* efêmera e “estética”, apoiando-se para isso na própria análise de *Tirano Banderas* que estava apresentando, e a professora Margarita Santos Zas que, ao contrário, tentava demonstrar, sem muito sucesso, que o *carlismo* de don Ramón tinha sido uma opção política sua de toda a vida.

²⁵ O general Primo de Rivera tinha o hábito, não de todo desconhecido dos brasileiros, de redigir “bilhetinhos” extra-oficiais, onde explicava os motivos políticos de suas decisões, que os jornais eram obrigados a publicar. A

prisão de Valle-Inclán, em 1929, como consequência de incidentes ocorridos no Palacio de la Música, deu origem à seguinte *nota oficiosa* do ditador: “También ha dado lugar el eximio escritor y extravagante ciudadano señor Valle-Inclán a la determinación de su arresto, porque al negarse a satisfacer la multa de 250 pesetas que le había sido impuesta por infracción gubernativa con el ánimo de evitarle privaciones de la libertad, ha proferido contra la autoridad tales insultos y contra el orden establecido ataques tan demolidores, que se ha hecho imposible eximirle de sanción, como era el propósito (...)”(apud Aznar, 1992b:150). À qual, segundo Cardona e Zahareas (1988:210), Valle teria respondido: “Ese Primo de Rivera no sabe castellano”, já que não tinha utilizado o termo, tão caro ao escritor, “estrafalario” e sim “extravagante”.

²⁶ As expressões “miedo político” e “miedo escénico”, que o professor Manuel Aznar Soler utiliza em seu artigo “El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)”, têm sua origem, ao que tudo indica — inclusive seu próprio texto —, num artigo que José María de Quinto escreveu em 1966, centenário de nascimento de Valle, citado pelo próprio Aznar: “La figura — y la obra — de Valle-Inclán aún atemoriza a nuestros timoratos círculos intelectuales y artísticos, oficiales y privados. Porque la de Valle es una figura — una obra — desconcertante y rebelde, inclasificable para la crítica e inadmisibile para el reaccionarismo estético e ideológico que todavía preside la vida española toda (...) Este miedo — artístico e ideológico — actúa sobre el teatro de Valle-Inclán, convirtiéndole en un teatro proscrito, cerrándole las puertas de los escenarios” (apud Aznar, 1990: 9). Embora concorde com de Quinto que o medo ao *esperpento* é político e cênico durante a ditadura franquista, ao analisar a situação do teatro de Valle durante a II República, terminada a ditadura de Primo de Rivera, o professor catalão, inexplicavelmente, se expressa assim: “(...) Desaparecido o, cuanto menos, atenuado el miedo político, nacía entonces el miedo escénico de los hombres de teatro españoles al esperpento feroz.”(Aznar, 1990: 6). Talvez uma outra frase deste mesmo artigo, colhida duas páginas antes, ajude a explicar a confusão ou a aumente ainda mais: “La realidad es que el teatro español coetáneo no es que no quisiera, sino que no podía representar una dramaturgia que, desde las *Comedias bárbaras*, le superaba estética e ideologicamente”.

²⁷ “*La hija del capitán* de marzo de 1927 [publicada em *La Nación*, de Buenos Aires] tiene muy serios distinguos con la de julio del mismo año [publicada em *La Novela Mundial*, em Madri]. Valle-Inclán, al escribir sobre la histórica ficción de un país donde los militares malbaratan en política, se inmiscuyen, alegando patriotismo y oscuros honores, en la vida normal de la sociedad, dan golpes y golpean al Estado, no se atreve a declarar abiertamente que esta nación es España, y esteriliza su obra ofreciéndonos un nombre imaginario para este país, Tartarinesia, y apellidos, apodos y geografías extranjeras como ficticias. En Tartarinesia hay una Alteza Imperial el Príncipe Regente, unos militares que se llaman Dubois, Junot, Duclos; periodistas que se apellidan Smit, calles como la Avenida de Malakoff, otros personajes con nombres sainetescos como Cupido el Cosmético y Filimón el Tapabocas, etc. En la última versión [a de *Martes*, em 1930] Valle españoliza la obra, y así los personajes se llamarán Sinibaldo Pérez, Pepe el Cosmético y Toño el Tapabocas, Camarasa, Frontaura, Miranda, Penela, etc. todos los rasgos que pudiesen

denotar una nacionalidad cualquiera en NM27 [*La Novela Mundial*, 1927] trocarán su sentido en MC30 [*Martes*, 1930], haciendo siempre claras y directas referencias a España”(Serrano Alosnso, 1988: 102).

²⁸ O fato de *Divinas palabras* ter sido escrita segundo o mesmo modelo estrutural das *Comedias bárbaras* e sua ação transcorrer em ambiente galego deve ajudar a explicar a constante associação da primeira com as últimas nas resenhas que se seguiram à estréia.

²⁹ Pilar Cabañas Vacas demonstra em seu interessante artigo “Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán” como o contínuo processo de experimentação de Valle-Inclán, característica essencial de sua dramaturgia, leva-o à superação dos conceitos genéricos tradicionais, culminando com a criação de um novo gênero, o *esperpento*.

³⁰ Francisco Rico faz notar que “la doctrina valleinclanesca atiende a un pasaje de la *Poética*, II (1445 a), donde Aristóteles proclama que los artistas han de fingir a los personajes ‘mejores [*beltionas*] que nosotros, inferiores o semejantes, según hacen los pintores; y, así, Polignoto los representaba superiores [*kreittous*]; Pausonte, inferiores; Dionisio, iguales’, en tanto ‘Homero los representaba mejores; Cleofonte, iguales; Hegemonte el Tasio — el primer autor de parodias — y Nicócares — el de la *Deiliada*, inferiores” (Rico:48).

³¹ O *esperpento* inclui, além das peças de teatro, os romances *Tirano Banderas* e os do ciclo inconcluso de *El ruedo ibérico*.

³² Um discurso que Valle-Inclán pronunciou numa festa oferecida aos delegados do Congreso Internacional de Estudiantes na cidade do México, em 1921, ilumina um pouco mais a vital necessidade da mudança de rumo que o *esperpento* representa: “Ilustre Rector, animosos estudiantes: Voy a brindar por vosotros y por la juventud que representais. Yo, que siempre he sido el eterno joven, os admiro. Para conservar siempre los ideales y la fragancia juveniles, hay que dar un salto mortal, con peligro de romperse el espinazo. Y yo lo he dado. Constantino, con el objeto de allegarse soldados, proclamó el infundio de que había visto la cruz *in hoc signo vinces*. Pero desde ese preciso momento, Constantino, en vez de hacerse cristiano, dejó de ser cristiano... Seamos rebeldes... La juventud vive ahora en una sincera rebeldía” (Dougherty, 1982: 125).

³³ “Como dramático prefiero a Shakespeare, y sobre todo lo prefiero, más que como dramático, por su manera de explicar la vida. En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; éstos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y no por sus palabras” (Dougherty, 1982: 162); “Y me gusta, claro, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare” (Dougherty, 1982: 164, nota 204).

³⁴ “La presentación deformada (*esperpéntica*) del tema hace que éste resulte, como decíamos, insólito, sorprendente, en análoga medida a como puedan resultarlo los temas distanciados brechtianos. E igual que ocurre tras estos, queda abierta para el espectador la posibilidad — e incluso la necesidad — de dar una respuesta consciente ante cualquier problema, de naturaleza semejante al que ha visto en el escenario, que surja en el mundo de su realidad cotidiana. En este punto de coincidencia — ya que no de identificación plena, como es lógico y obvio — entre el

tema “distanciado” y el tema deformado esperpenticamente, y en la medida exacta en que ambos tratamientos suscitan la toma de conciencia del espectador, creo advertir el parentesco, si es que así puede decirse, más notable entre Valle y Brecht” (Domenech, 1966: 465).

³⁵ Sobre a relação entre o teatro de Valle-Inclán e o Expressionismo alemão, ver Carlos Jerez Farrán (1989), (1990).

³⁶ Para outras convergências, inclusive com Artaud e Witkiewicz, ver Urszula Aszik (1996).

³⁷ Consulte-se Victor Fuentes (1980: 124-128), (1984) e Alonso Zamora Vicente (1974) para as relações entre o *esperpento* e outras formas da literatura popular.

³⁸ Mesmo um homem de teatro como Cipriano Rivas Cherif, que possuía uma lúcida consciência da importância do teatro do autor galego, não chegou nunca a encenar nenhum dos *esperpentos*, talvez por não ter reconhecido em Valle-Inclán “el dramaturgo capaz de sintetizar en su obra la conciencia unánime del pueblo” de que falava nas suas declarações sobre o Teatro de la Escuela Nueva à *La Libertad*, em 1920 (cf. p. 26).

Capítulo II

Os *esperpentos* na Segunda República

*Y hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.*

Antonio Machado

1. 1931-1936: uma ausência inexplicável?

Em janeiro de 1930, o ditador Primo de Rivera, diante da insatisfação generalizada da sociedade espanhola com seu governo e sem poder contar com o apoio dos chefes militares, atendeu o pedido do rei e renunciou.

Alfonso XIII, na tentativa de preservar a monarquia, ainda tentou contornar a crise política designando para presidente do Conselho de Ministros, primeiro o general Dámaso Berenguer e depois o almirante Aznar.

Mas seu reinado estava com os dias contados.

As eleições municipais de 12 de abril de 1931, que o almirante Aznar tinha convocado na esperança de dar ao abalado regime uma certa base, não foram “como as outras”.

Dessa vez, o *caciquismo* não foi capaz de garantir a vitória eleitoral dos candidatos monarquistas e para a surpresa geral, inclusive de alguns ganhadores¹, os republicanos levaram a melhor:

Sin un tiro, sin una violencia, sin quebrantos, sin sangre, en olor de multitud, como resultado victorioso de unas elecciones, como hermosa saturnal del pueblo soberano, como canto épico de las glorias patrias, con honor y júbilo, así llegó la segunda República a las tierras de España una mañana de primavera,

de la mano de sus ciudadanos — públicos y anónimos, hombres ilustres u hombres del pueblo — más esclarecidos. El entusiasmo, los himnos, las ilusiones patrióticas, el homenaje a la libertad, la pasión democrática, el afán de buen gobierno, la esperanza en el porvenir...Todas estas y otras rúbricas mentales rondaban las testas populares que en la mañana de abril hicieron del cuadro de Delacroix “La libertad guiando al pueblo”, el fresco iconográfico en el que se reflejaron orgullosos (Hormigón, 1972: 233-234).

Transcrevemos esse parágrafo, indecisamente irônico, de Juan Antonio Hormigón por acreditar que ele corresponde à imagem que grande parte dos espanhóis têm, ainda hoje, da que foi chamada “República de los Trabajadores”.

É nesse clima de inicial euforia que, em 1931, acontece a estréia de *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, depois de cinco anos de ausência do autor dos palcos madrilenos.

O entusiasmo com que a crítica acolhe a obra, poderia levar a crer que nessa “nova España” em que todos acreditavam a República ia transformar o país, o teatro do autor galego, posterior a 1920, finalmente iria começar a ser representado.²

Na verdade, um suposto interesse pelo teatro de *don Ramón* já começa a se tornar patente desde novembro de 1930, a julgar por um artigo do *ABC* do dia 11:

El ilustre escritor parece muy decidido a estrenar en esta temporada. Según nuestros informes, tiene dos obras originales apercebidas: una, el famoso ‘esperpento’ *Los cuernos de don Friolera*, que Juan Bonafé representará en el Alkázar, y otra, *Divinas palabras*, para Margarita Xirgu. Además, y como ya hemos anunciado el jueves último, Suárez de Deza y Mignoni escenifican *Tirano Banderas*, que Benito Cebrián se ha apresurado a pedir a los adaptadores. Rivas Cherif había pedido a Valle-Inclán para las representaciones de teatro experimental que proyecta en el propio Español, su famosa *Farsa y licencia de la reina castiza*. Pero D. Ramón no cree posible, dadas las circunstancias actuales, que pudiera tener lugar, si se llegaba a dar la primera, una segunda representación de su famosa farsa. Rivas Cherif (...) cree, contra el parecer de D. Ramón, que la representación sería posible, y que, en todo caso lo será precisamente en atención a las circunstancias” (apud Dougherty, 1989:31).³

Porém a repentina popularidade que Valle-Inclán experimentou depois da leitura pública de *Farsa y licencia*, em dezembro de 1930, e da estréia em junho de 1931, não foi muito além do oportunismo da montagem de uma sátira demolidora do reinado de Isabel II, pouco depois de seu neto, Alfonso XIII, ter sido obrigado a partir para o exílio com a proclamação da República.

Depois disso, o único projeto anunciado pelo *ABC* que chegou a se concretizar foi o de *Divas palabras*, com a companhia de Margarita Xirgu e direção de Rivas Cherif, em novembro de 1933, dois anos e meio depois, portanto, e que obteve da crítica conservadora, que voltava nesse delicado momento a ter a ascendência de sempre sobre o público, a já costumeira censura e desqualificação como obra dramática (cf. pp. 42/43).

Mas e a “República de los Trabajadores”?

Passados os primeiros tempos de euforia, conservaria esse epíteto alguma força de verdade para além da mera retórica?

O testemunho de uma militante como Dolores Ibarruri que, pela própria análise retrospectiva que faz da composição do governo provisório, nunca poderia ser acusada de radical é bastante esclarecedor a esse respeito:

Con el derrocamiento de la Monarquía era desplazado de la dirección política del país el bloque oligárquico (aristocracia latifundista y capital financiero) que desde la restauración monárquica en 1874 venía ejerciendo esta dirección. En su lugar se colocó un gobierno republicanosocialista.

Parecía que en la vida de España se abría un nuevo período de progreso y de amplio desarrollo de la democracia. Las ilusiones de aquellos días de euforia republicanosocialista fueron rápidamente agotadas por el soplo helado del conservadurismo de las nuevas fuerzas llegadas a la dirección del país. Sobre todo nosotros, comunistas, pudimos rápidamente comprobar cuán poco se diferenciaban unos de otros gobernantes.

El 1º de Mayo de 1931, organizamos un mítin en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao para celebrar la Jornada Internacional de los Trabajadores.

Al terminar el mítin y tratar de organizar una manifestación, nos encontramos con las salidas de la calle, donde se hallaba situado el teatro, cerradas por destacamentos de guardias de seguridad.

Cuando intentamos avanzar, los guardias se lanzaron sobre nosotros, golpeándonos con sus sables y pisoteándonos con sus caballos. La reacción fue inmediata. Y a pedradas y ladrillazos, fue rechazado el ataque de los guardias que habían dejado tendidos en la calle, heridos y contusionados, a decenas de trabajadores (Ibarruri: 120-121).

Na verdade as contradições e limitações da Segunda República espanhola já nascem com a própria união dos grupos políticos que formam a coligação que chega ao poder: católicos conservadores, republicanos de direita, republicanos de esquerda, socialistas e catalanistas.

E o difícil equilíbrio entre reformismo e conservadorismo que esta composição supunha vai se chocar, desde muito cedo, com as reivindicações de um movimento operário e camponês, extremamente organizado, que jamais poderiam ser atendidas por um governo de semelhantes características.

A lei de reforma agrária, fundamental num país onde 65% da população vivia no campo em condições miseráveis, votada depois de intermináveis debates, tem seu alcance limitado pelas cláusulas de indenização e pela verba, irrisória, disponível para sua execução. Em função disso, e também pela resistência dos latifundiários, a tímida distribuição de terras se faz com uma morosidade enervante.

Com a fuga de capitais, as dificuldades econômicas e sociais são cada vez maiores em todos os setores de atividade: o desemprego é imenso, os aumentos de salários sempre muito inferiores à inflação galopante. A agitação operária e a camponesa campeiam.

O depoimento de *Pasionaria* nos mostrou como, a menos de um mês do 14 de abril, as manifestações operárias já eram duramente reprimidas nas cidades.

Em outubro de 1931 foi votada a “lei de defesa da república”, pretensamente criada para conter conspirações monarquistas mas que na verdade foi usada contra os operários, que significava, na prática, a suspensão das garantias liberais da Constituição.

A comparação de Hormigón com a República francesa peca, portanto, por exagerada já que o governo republicano-socialista provou não ser capaz de realizar sequer as tarefas da “revolução burguesa” que se impunham à Espanha para superar suas seculares contradições: resolver o problema da terra, a questão das nacionalidades, a relação Estado/Igreja, o destino do aparato burocrático e o do exército da monarquia.

A política cultural da República reflete a dificuldade, inclusive dos mais progressistas, não só de chegar aos operários e camponeses, mas, principalmente de respeitá-los como sujeito histórico.

O pensamento predominante foi o da corrente liberal moderna, adscrita aos partidos republicanos, que via no intelectual o iluminado cuja missão era levar a sua cultura ao povo.

Aliás, não por acaso um dos programas se chamou Patronato de las Misiones Pedagógicas, o que define bem a atitude evangelizadora dos *misioneros* incumbidos de salvar os “selvagens” do enorme atraso cultural em que se encontravam.

O depoimento de um desses “sacerdotes” pode dar uma idéia do tamanho do desajuste entre esse “utopismo educacional”, na expressão de Tunõn de Lara, e a dura realidade do campo espanhol:

Un pueblo hambriento en su mayor parte y comido de lacras, centenares de manos que piden limosna... Y una cincuentena de estudiantes, sanos y alegres, que llegan con su carga de romances, cantares y comedias. Generosa carga, es cierto, pero ¡qué pobre allí! El choque inesperado con aquella realidad brutal nos sobrecogió dolorosamente a todos. Necesitaban pan, necesitaban medicinas, necesitaban los apoyos primarios de una vida insostenible con sus solas fuerzas..., y sólo canciones y poemas llevábamos en el zurrón misional aquel día (Tuñõn de Lara, 1981: 398).

Apesar da grande receptividade do público rural ao teatro das Misiones, estas se limitavam a encenar quase que exclusivamente os clássicos, provavelmente porque na visão positivista que as norteava devia-se começar pelos clássicos para gradativamente chegar aos contemporâneos, estratégia também seguida por *La Barraca*, grupo de teatro itinerante, dirigido por Federico García Lorca que, embora mais independente, pois estava ligado ao Departamento de Extensão Universitária da Unión Federal de Estudiantes Hispanos, era animado pelo mesmo espírito “institucionista”⁴ das Misiones.

Diante desse panorama, nem é preciso dizer que os *esperpentos* não faziam parte do programa de nenhum dos grupos, apesar de Lorca considerar o Valle que os escreveu “maravilloso y genial” (García Lorca: 530).

E é claro que, se os *esperpentos*, não tiveram vez nesse outro teatro, no comercial muito menos, porque, como é evidente, aí é que nada tinha mudado mesmo, como nos confirma, Juan Antonio Hormigón:

Muchas cosas habian cambiado en el país, pero el mundo del teatro seguía igual, implacablemente igual. Desde el punto de vista artistico, seguíamos cerrados a los progresos tecnológicos europeos. Los escenarios eran igual de viejos y carcomidos que antes, en poco o en nada había cambiado la condición del actor y el empresario se alzaba como un jeque sobre vidas y haciendas. El mundo del teatro español era técnicamente incapaz de asumir los complejos espectáculos que Valle-Inclán proponía e ideológi-

camente — salvando honrosas excepciones — era terreno acotado a la barbarie más reaccionaria; foco en que la chulapería, la ignorancia y los instintos del subproletariado, se daban cita puntual (Hormigón, 1972: 244).

O teatro, portanto, era a melhor prova de que tudo continuava como dantes no quartel de Abrantes.

Aliás, continuava mesmo. Referindo-se às primeiras iniciativas, tranqüilizadoras, do governo provisório, Pierre Broué nos informa que:

Il ne fait aucune allusion à une quelconque épuration de l'appareil d'Etat ou de l'armée, maintient en fonctions les chefs de la police abhorrée de la Garde Civile, le général Sanjurjo en tête, cependant qu'Alcalá Zamora reçoit en grande pompe les officiers monarchistes qui dirigent l'armée, l'amiral Aznar, dernier ministre royal, au premier rang (Broué: 29).

O general Sanjurjo, da citação acima, é o mesmo que em agosto de 1932 chefia um fracassado golpe de estado. É condenado à morte e perdoado em seguida, sem que o governo faça nada além de punir alguns dos conspiradores mais conhecidos. O exército permanece intacto e a conspiração, sob a chefia do mesmo Sanjurjo, continua tendo livre curso.

Como se vê, a queda da monarquia não significou grande trastorno para a manutenção dos privilégios dos militares.

E tanto cuidado em não ferir suscetibilidades fardadas pode muito bem explicar, na mesma medida que os problemas de estrutura cênica que o teatro de Valle continuava apresentando para a medíocre cena espanhola, a ausência dos *esperpentos* no palco da Segunda República.⁵

A simples transcrição da rubrica que introduz a reunião de oficiais do Cuerpo de Carabineros que julga o caso do tenente Astete em *Los cuernos de don Friolera* é suficiente para nos dar uma leve idéia do tratamento que Valle-Inclán dispensa ao exército em *Martes de carnaval*, a começar, é claro, pelo título:

Una sala con miradores que avistan a la marina. Sobre la consola, grandes caracoles sonoros y conchas perleras. El espejo, bajo un tul. En las paredes, papel con quioscos de mandarines, escalinatas y esquifes, lagos azules entre adormideras. La sierpe de un acordeón, al pie de la consola. En la cristalera del mirador, toman café y discuten tres señores oficiales: Levitines azules, pantalones potrosos, calvas luccientes, un feliz aspecto de relojeros. Conduce la discusión Don Lauro Revirosa, que tiene un ojo de

cristal, y cuando habla, solamente mueve un lado de la cara. Es teniente veterano graduado de capitán. Los otros dos, muy diversos de aspecto entre sí, son, sin embargo, de un parecido obsesionante, como acontece con esas parejas matrimoniales, de viejos un poco ridículos. Don Gabino Campero, filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas (*Los cuernos*: 182-183).

Estes foram anos muito difíceis para *don* Ramón porque além de não ter suas peças representadas, agora também não se reeditavam suas obras e, por essa época, tendo-se separado de Josefina Blanco, tinha que cuidar sozinho de seus 4 filhos.⁶

Para enfrentar as dificuldades financeiras mas também porque acreditava ter a sua contribuição a dar na criação da “nueva España” aceita os cargos que a República lhe oferece, mas diante da estrutura burocrática, herdada do regime anterior, que emperrava o pleno funcionamento das instituições que passou a dirigir e das concessões que teria de fazer para conservar a posição, demite-se depois de breve tempo, sempre fazendo questão de deixar públicas as razões que o levavam a abandonar o cargo.⁷

Finalmente, a 6 de janeiro de 1936, Valle-Inclán, depois de uma longa e dolorosa enfermidade, morre em Santiago de Compostela, sem ter visto encenado nenhum dos seus ferozes *esperpentos*.

Seis meses depois, a conspiração dos militares, fracassada em 1932, volta a assolar a jovem República: a 18 de julho, o general Francisco Franco, comanda, do Marrocos, um novo golpe militar.

2. A guerra civil: a arma preterida.

*Me desperté entre cañones,
y pistolas y aeroplanos,
y un río de milicianos
como un río de leones.
Eran varios corazones
los que en el pecho sentía:
la sublevación ardía,
disparaba, aullaba en torno,
y era el corazón de un horno
el gran corazón del día.*

Miguel Hernández

Em fevereiro de 1936, com o governo Lerroux desacreditado por um escândalo financeiro envolvendo membros de seu partido, Alcalá Zamora dissolve o parlamento e convoca novas eleições, em que a Frente Popular — coligação de partidos operários e republicanos de centro e esquerda — obtém folgada maioria nas Cortes.

Diante desses resultados, os militares aceleram sua conspiração que, no contexto político mundial do momento, conta, fora da Espanha, com o apoio das autoridades hitleristas, dinheiro e armas de Roma e, dentro da Espanha, com o apoio da CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), de Calvo Sotelo, e da Falange Tradicionalista Española, de José Antonio Primo de Rivera.

O período que vai de fevereiro a julho de 1936 é marcado por forte agitação nas cidades e no campo: as greves são cada vez mais duras e o governo reformista republicano incapaz de resolver os conflitos que colocam na ordem do dia a questão da tomada do poder.⁸

Do outro lado campeia o terrorismo da Falange, com agressões e atentados diários.

O governo, embora informado do golpe, pouco faz para evitá-lo pois teme a revolução que claramente se avizinha; num primeiro momento, chega mesmo a negar sua existência, afirmando ter o controle da situação.

Tenta, inclusive, negociar com os generais rebelados, o que é visto como uma traição pelos trabalhadores que ganham as ruas exigindo armas. Só então, o governo republicano cede, decretando o armamento das milícias formadas pelos sindicatos e partidos.

Com os trabalhadores armados e organizados em comitês locais, a revolução, finalmente, chega à Espanha republicana:

Ce sont ces organismes revolutionnaires qui, en quelques jours, et sans qu'ait été donné à ce sujet par quelque organisation que ce soit la moindre directive, s'engagent dans la voie du règlement direct des grands problèmes de l'Espagne. Les comités-gouvernement sont la réplique ouvrière à l'État bourgeois-oligarchique, les milices se substituent à l'armée de caste, le problème de l'Église est réglé de la manière plus radical qui soit, avec la fermeture des bâtiments, l'interdiction du culte, la confiscation des biens, la fermeture des écoles confessionnelles et une épuration particulièrement énergique qui frappe la grande majorité des prêtres et religieux. Il en est de même pour les bases économiques de l'oligarchie, la propriété agraire et industrielle. Dans l'ensemble de la zone contrôlée par les comités-gouvernement, les entreprises industrielles sont arrachées à leurs propriétaires, saisies par les ouvriers — c'est l'*incautación*, de règle dans la région catalane, et, de façon générale, là où dominent les anarchistes — ou contrôlées — c'est l'*intervención* qui prévaut dans les régions sous l'influence socialiste ou uégétiste —. Dans la pratique, l'autorité dans les entreprises passe aux mains de comités ouvriers élus qui entreprennent la remise en marche de la production sur la base d'une profonde réorganisation conforme à leur conception de la société nouvelle, donnant lieu à une multitude de solutions dont il n'est pas question de les étudier ici, mais qui toutes portent l'empreinte de la volonté des ouvriers de maîtriser leur condition. La même variété apparaît dans les campagnes, marquées par un vaste et profond mouvement de collectivisation (Broué: 73-74).

A partir dos comitês locais, organizam-se os regionais criando uma situação de duplo poder que, passados os dois primeiros meses de guerra, acabará se definindo, conforme veremos mais adiante, a favor do governo central, pondo fim a esse curto verão da anarquia.

No campo da cultura, a sempre espinhosa relação entre intelectuais e sociedade se coloca agora em termos radicais. A guerra civil cindia a Espanha em duas: a tradicional, da oligarquia, e a popular, que caminhava para alguma forma de socialismo, e os escritores tinham que se posicionar de modo inequívoco.

Na verdade, o avanço do nazismo na Alemanha e do fascismo na Itália e as perseguições de artistas e escritores por esses regimes, já levava a Associação Internacional de Escritores a convocar, em Paris, em junho de 1935, o Congresso de Intelectuais Antifascistas, e nos primeiros meses

de 1936, nascia sua seção espanhola, a Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que foi, segundo Quiroga Plá, “en esos días de julio del 36, el hogar donde fueron a agruparse los escritores, los artistas, los profesionales de la inteligencia, en fin, todos aquellos que, ante la gravedad del momento, buscaban, aun como ciegos, su puesto de combate al lado del pueblo, sintiendo que en España *todo lo que valía algo era pueblo*” (Monleón, 1979: 16).

Foi a Alianza que acabou centralizando a organização “oficial” da cultura na zona republicana durante a guerra civil.

No que se refere ao teatro, que é o que nos interessa, o panorama , em julho de 1936, não apresentava nenhuma novidade digna de nota. Depois da breve experiência das Misiones Pedagógicas e de La Barraca, interrompidas em 1934 pelo corte das subvenções efetuado pelo novo governo de direita, a cena espanhola voltara a seu marasmo habitual.

Com a chegada da revolução, os teatros de Madri passaram a ser explorados pela CNT e UGT, em regime de cooperativa.

Eliminava-se assim a odiosa figura do empresário, elemento chave do sistema teatral espanhol e responsável, em grande parte, pela sua estagnação.

Mas a simples coletivização não resolvia o problema dos atores medíocres e despreparados, herança do sistema anterior, que, ou continuavam a representar o que representavam antes do 18 de julho, ou ficavam sem emprego. Muito menos o dos “divos” que resistiam em abandonar seu protagonismo e que, por serem garantia de um público numeroso, continuavam gozando de liberdade para encenar o que bem entendessem.

Esses problemas não eram exclusivos de Madri, e encontrar uma futura solução para eles certamente constava da agenda dos dirigentes sindicais, como se pode ler nas notas de J. Peirats, da CNT, sobre as Normes del nou règim dels teatres establertes pel Comitè Econòmic del teatre de Barcelona, em agosto de 1936:

No se trata solamente de una renovación económica. El teatro va a renovarse espiritualmente. De divertimento burgués va a ocupar un rango educador. Del teatro va a desaparecer toda la obscenidad, vulgaridad y grosería. El teatro siente el orgullo de su deber y arrojará de sí todos los elementos que confundían las tablas de la escena con mostradores de mercader o taquilla de prostíbulo. Claro que en esta primera manifestación de su vida no podrá realizar su obra totalmente. Hay que abrir los teatros, es imprescindible volver la paz a la ciudad. El tiempo apremia y no es posible organizar los espectáculos

que deben ofrecer al pueblo según la norma depuradora en todos los aspectos. No se puede, en pocas horas, organizar compañías, estudiar obras, montarlas con el respeto que el público merece. Tal vez encuentren a faltar en las listas de compañía algún nombre popular. No ha podido haber trabajo para todos. El Comité económico, dada la ínfima remuneración asignada a todos los elementos del teatro, ha admitido solamente en sus listas aquellos nombres que no tienen otra actividad remunerada (apud Marrast: 228).

Com tudo isso, o repertório apresentado por esse “teatro comercial” continuava a ser, com poucas exceções, o mesmo de antes da guerra.

Em janeiro de 1937, sob pretexto de que nas mãos dos sindicatos os espetáculos públicos vinham se constituindo num “negocio desastroso” e também para “atenderse a la censura de dichos espectáculos, para que, siendo lugares de esparcimiento de la población combatiente, cuando descansa, y de los ciudadanos de retaguardia en los momentos libres, sean también animadores del espíritu combativo que tan esencial es en estos momentos al público madrileño” (apud Marrast, 1978: 234), foi criada a Junta de Espectáculos, que contava com a participação das centrais mas era presidida pelo delegado de Propaganda y Prensa da Junta de Defensa de Madrid.

Em agosto do mesmo ano, é criado o Consejo Central del Teatro, subordinado à Dirección General de Bellas Artes, com o objetivo de “dirigir y orientar el aspecto artístico de todas las actividades teatrales” e que “ejercerá también la censura de los espectáculos teatrales en su aspecto artístico-cultural, velando también por que el contenido de los espectáculos teatrales no sea contrario a la línea de la República y del Frente Popular” (apud Marrast, 1978: 245). Dois meses depois, a Junta de Espectáculos sofre mudanças na sua composição: a representação das centrais se reduz a dois membros da UGT e dois da CNT e “para garantizar la elevación cultural y el contenido social de los espectáculos que se monten” passam a fazer parte da Junta três membros do Consejo Central del Teatro.

A julgar pela informação que nos dá o crítico Robert Marrast da situação da Junta de Espectáculos, em julho de 1938, os objetivos confessos que teriam motivado essas sucessivas reestruturações, estiveram bem longe de ser atingidos:

Queda clar que, a finals del primer semestre de 1938, la Junta de Espectáculos, tracta per tots els mitjans de cobrir el seu dèficit encara que sigui afavorint el gust més suspecte d'un cert sector del públic. Durant la reunió del Consell municipal de Madrid que s'efectuà el 27 de juliol, el conseller Teodoro

López Serrano (Unió Republicana) va exposar la situació financera de la Junta, que estava en deute amb la ciutat de Madrid per més d'un milió de pessetes (Marrast, 1978:84).

E é o mesmo autor que nos confirma que “en conjunt, la darrera temporada teatral al Madrid en guerra és semblant a la del juliol de 1936”(Marrast, 1978: 91), o que torna de todo inútil procurarmos entre as operetas, os *vaudevilles* , as *zarzuelas* e revistas em cartaz entre janeiro de 1937 e março de 1939 alguma peça de Valle-Inclán, quanto mais um *esperpento*.

Porém se a criação do Consejo Central del Teatro e as constantes reestruturações da Junta de Espectáculos não conseguiram resolver nem o problema financeiro e muito menos o de repertório do “teatro comercial”, elas ensejaram, por sua orientação extremamente centralista, o aparecimento daquilo que poderíamos chamar de “teatro estatal”, já que entre as atribuições do Consejo estava, por exemplo, a de “formar e estimular grupos teatrales de los diversos géneros, favoreciendo su creación y sostenimiento”, contando com o dinheiro público para fazê-lo.

E não por acaso, foi justamente o grupo Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por Maria Teresa León, vice-presidente do Consejo, que acabou se transformando na companhia “oficial” da República espanhola, a partir de setembro de 1937.

A outra ofensiva do Consejo, em colaboração com o Ministerio de la Instrucción Pública, foi a criação de grupos itinerantes chamados de *guerrillas del teatro*, prontas para atuar “allí dondequiera que haya o pueda congregarse un auditorio”.

O repertório das *guerrillas* era basicamente formado pelo que Rafael Alberti batizou de “teatro de urgência”, um teatro de propaganda, inspirado no modelo soviético, que se caracterizava por peças curtas, que exaltassem a luta antifascista e exigissem o mínimo de elementos para sua montagem. Geralmente, completavam o programa *entremeses* clássicos e números musicais, que eram apresentados aos soldados no *front* e aos operários nas fábricas.

Pelas próprias características das *guerrillas* é fácil entender por que não se montavam os *esperpentos*, embora já não se compreenda tão facilmente a não inclusão nestes programas de alguma das peças breves de Valle-Inclán, como *Sacrilegio*, por exemplo.

Já a ausência de Valle-Inclán no repertório do Teatro de Arte e Propaganda, instalado no La Zarzuela e preocupado em “mostrar los más vivos ejemplos de la literatura dramática”, parece

entrar na esfera do enigmático e vai exigir que nos detenhamos um pouco mais para tratar de decifrá-la.

A primeira iniciativa especificamente teatral da Alianza de Intelectuales Antifascistas foi o grupo Nueva Escena, “cooperativa controlada politicamente por nuestra Alianza, y dirigida en su aspecto artístico por elementos de nuestra Sección Teatral”, segundo nota do crítico Antonio Sánchez Barbudo em *El mono azul* (Monleón, 1979: 199) que anunciava sua estréia para 20 de outubro de 1936, no Teatro Español, com o seguinte programa: *La llave*, de Ramón Sender; *Al amanecer*, de Rafael Dieste e *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti.

Apesar de seus ousados projetos, “¡Esperadnos, públicos de Burgos, de Sevilla, de Zaragoza! En teatro veréis cuánta salud hay en nuestra razón” dizia o texto de apresentação do grupo, Nueva Escena não foi além desta primeira montagem porque, segundo Monleón, com o cerco de Madri “la situación era tremenda. Los bombardeos, la inmediatez de las líneas de fuego, la organización de la defensa, paralizaron momentáneamente cualquier iniciativa que no fuera militar.”(Op. cit., 201).

Em junho de 1937, *El mono azul* anunciava uma próxima estréia de *La Numancia* de Cervantes, numa adaptação de Alberti, que finalmente só terá lugar em setembro de 37 que é quando a Alianza de Intelectuales voltará à carga com a estréia do Teatro de Arte e Propaganda, coincidentemente no mesmo mês em que toma posse o Consejo Central del Teatro, que além da vice-presidente María Teresa León, contava ainda entre seus membros com vários outros intelectuais da Alianza como Cipriano Rivas Chérif e Rafael Alberti, por exemplo.

Essa coincidência, que para os mais desavisados pode parecer estranha, é vista por José Monleón não só como perfeitamente normal mas também como necessária, conforme se pode ler na citação a seguir que além do mais nos livra de qualquer dúvida que ainda pudéssemos ter quanto à “oficialidade” do grupo em questão:

Recordemos que, en julio del 37, se hablaba del próximo estreno de *La Numancia*, en cuya versión trabajaba Alberti por entonces. El hecho de que no volviera a citarse el tema de inmediato y el de que en agosto se creara el Consejo Central del Teatro tienen evidente relación. No bastaba presentar ciertas obras, consideradas de valor “cultural” antifascista, en cualquier teatro de Madrid, quizá entre dos títulos deleznable. Lo razonable era crear un teatro que, en todos sus aspectos, se sujetara a una política coherente, y sirviera de ejemplo a los demás; un teatro desde el que “dar batalla”, de un modo práctico,

fuera de los simples manifiestos y declaraciones de propósitos, a los espectáculos y criterios dominantes.

El Teatro de Arte y Propaganda cubrió la temporada 37-38 y, sin duda, debe citarse como el más claro, por no decir el único, ejemplo, de un teatro regido según los principios que, al respecto, tenían los intelectuales más comprometidos con la causa republicana, María Teresa León y Rafael Alberti a la cabeza (Op. cit., 219).

Como se vê, se existe um grupo que merece de Monleón os mais rasgados elogios pela sua atuação este é, sem dúvida alguma, o grupo teatral da Alianza de Intelectuales. O mesmo pode-se dizer do tradutor para o francês de *Divinas palabras* e *Los cuernos*, Robert Marrast que em seu *El teatro durant la guerra civil espanyola* não economiza louvores para o Teatro de Arte y Propaganda.

No entanto, quando se trata de explicar porque as peças de Valle-Inclán não faziam parte do seu repertório, nem dos projetos que não chegaram a ser realizados pelo grupo, nota-se certo embaraço.

O autor de *Treinta años de teatro de la derecha*, sempre ardoroso e bem documentado defensor de Valle-Inclán, dono de um texto que, em geral, reflete uma lucidez e uma clareza cristalinas, mostra-se, nos trechos em que se refere à espinhosa questão, confuso e vacilante.⁹

Em seu livro *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, antes do subcapítulo “El repertorio del Teatro de Arte y Propaganda”, Monleón se dedica por várias páginas a chamar a atenção para os “límites que la especial situación pudiera imponer a la programación de los distintos locales”, para as dificuldades na formação de um repertório quando a maior parte dos dramaturgos vivos eram de tendência conservadora. Chega a citar a publicação de um texto de Cernuda que advogava por um repertório de maior amplitude em *El mono azul* como prova de que “los mentores teatrales de la Alianza — es decir, quienes también lo eran del Teatro de Arte y Propaganda — estaban de acuerdo con él”, tudo isso para preparar melhor o espírito do leitor para a maior entre as desculpas das possíveis “falhas” da companhia quanto à escolha de peças e autores: “lo que sucedía es que la guerra, por su excepcionalidad y el carácter decisivo del desenlace, exigía también una respuesta excepcional” (Monleón, 1979: 240).

Quanto ao crítico francês, simplesmente renuncia a encontrar qualquer justificativa para a completa ausência de Valle-Inclán no repertório do Teatro de Arte e Propaganda, referindo-se ao fato em termos tão generalizadores que acabam por diluir a responsabilidade da omissão:

És sorprenent que, malgrat els consells de nombrosos escriptors, cap obra de Valle-Inclán no fos representada durant la guerra civil, pensant en el suc que s’hauria pogut treure de *Divinas palabras*, *El embrujado*, *Los cuernos de don Friolera* o *Farsa y licencia de la reina castiza*. Res no explica ni justifica l’absència del grand dramaturg dels escenaris de Madrid, Barcelona i València durant aquella época (Op. cit., 215).

Pelo menos no que diz respeito aos *esperpentos*, não podemos concordar que inexista explicação para sua ausência dos palcos entre 1936 e 1939 — muito menos do repertório do Teatro de Arte e Propaganda — e, por isso, gostaríamos, agora, de apresentar a nossa.¹⁰

Embora alguns insistam em negar, os dados que a historiadora Ângela Mendes de Almeida fornece, e que transcrevemos a seguir, parecem suficientes para comprovar o crescimento impressionante do Partido Comunista Espanhol, a partir de setembro de 1936, e o peso cada vez maior que, conseqüentemente, foi adquirindo no governo da República:

O início da guerra civil e a formação do governo Largo Caballero marcaram também um momento de transformação na correlação de forças política no seio da zona republicana: o partido comunista, que antes da guerra possuía apenas cerca de 40 000 militantes, já no momento da ascensão de Caballero contava com mais ou menos 130 000, em março de 1937 com cerca de 250 000, e chegou ao fim da guerra com um milhão. Tornava-se assim o partido antifranquista mais importante. Esse recrutamento massivo realizava-se em distinta áreas sociais. Por um lado, tendo-se tornado os campeões da defesa da ordem e da propriedade na Espanha republicana, os comunistas atraíam para si muitos pequenos camponeses, arrendatários, pequenos comerciantes, pequenos industriais, funcionários, oficiais fiéis do exército e da polícia, médicos, professores, intelectuais e juizes. Todos estes viam na sua adesão ao PC uma forma de conservar algo do antigo regime, ou então de participar da crescente força que o partido adquiria. Por outro lado os comunistas ganhavam também aderentes ao partido socialista, principalmente à facção Largo Caballero, cujos militantes, cansados da passividade e da “pachorra” de sua organização, eram seduzidos pela capacidade de propaganda e organização do PCE, sua agressividade e sua disciplina, e ainda sobretudo pela proteção materializada nas armas soviéticas. Além disso o partido comunista tinha dentro da ala esquerda do partido socialista homens que defenderiam daí por diante a sua política de forma disciplinada. Republicanos, liberais e socialistas moderados, sem força organizativa, perdiam pouco a pouco sua razão de ser enquanto organizações políticas, já que o partido comu-

nista defendia a mesma linha, com um *élan* e uma aura revolucionária que lhes faltava. Nessa época o partido comunista deixou de ter uma militância preponderantemente proletária: em 1938, em Madri, por exemplo, apenas 10 160 dos seus 63 426 militantes eram sindicalizados (Almeida: 63-55).

George Orwell, uma testemunha interessante pois seu processo de politização se deu no decorrer da própria guerra,¹¹ pode nos ajudar a entender melhor as razões da crescente sovietação do conflito:

The general swing to the Right dates from about October-November 1936, when the U.S.S.R. began to supply arms to the Government and power began to pass from the Anarchists to the Communists. Except Russia and Mexico no country had had the decency to come to the rescue of the Government, and Mexico, for obvious reasons, could not supply arms in large quantities. Consequently the Russian were in a position to dictate terms. There is very little doubt that these terms were, in substance, 'Prevent revolution or you get no weapons (...)' Once the U.S.S.R. had intervened the triumph of the Communist Party was assured. To begin with, gratitude to Russia for the arms and the fact that the Communist Party, especially since the arrival of the International Brigades, looked capable of winning the war, immensely raised the Communist prestige. Secondly, the Russian arms were supplied via the Communist Party and the parties allied to them, who saw to it that as few as possible got to their political opponents. (This was why there so few Russian arms on the Aragon front, where the troops were predominantly Anarchist. Until April 1937 the only Russian weapon I saw — with the exception of some aeroplanes which may or may not have been Russian — was a solitary sub-machine-gun.) Thirdly, by proclaiming a non-revolutionary policy the Communists were able to gather in all those whom the extremists had scared (...). The war was essentially a triangular struggle. The fight against Franco had to continue, but the simultaneous aim of the Government was to recover such power as remained in the hands of the trade unions. It was done by a series of small moves — a policy of pin-pricks, as somebody called it — and on the whole very cleverly. There was no general and obvious counter-revolutionary move, and until May 1937 it was scarcely necessary to use force. The workers could always be brought to heel by an argument that is almost too obvious to need stating: 'Unless you do this, that and the other we shall lose the war (Orwell: 53-55).

Foi assim que, uma a uma, todas as conquistas revolucionárias foram se perdendo no processo de sua legalização e enquadramento na ordem vigente:

The process of collectivization was checked, the local committees were got rid of, the worker's patrols were abolished and the pre-war police forces, largely reinforced and very heavily armed, were restored, and various key industries which had been under the control of the trade unions were taken over by the Government (Orwell: 55).

Até que, finalmente, deram cabo das milícias operárias, a maior garantia dos trabalhadores da continuidade da revolução:

A “militarização” das milícias começou em fins de setembro. Um estado-maior passou a organizar batalhões, regimentos, brigadas e divisões em substituição às colunas. Algumas milícias anarquistas recusaram a ‘reorganização’. Mas tiveram em seguida que ceder, já que as armas, então vindas da URSS, só eram distribuídas às novas unidades. Com a militarização e a disciplina voltaram também a hierarquia militar, os galões e os sinais exteriores de respeito (Almeida: 62).

A formação do Exército Popular, do ponto de vista de Giselle Beilguelman-Messina, “foi muito mais que um rearranjo militar. Promoveu o assassinato dos líderes operários anti-stalinistas, institucionalizou o terror e, dominando o governo pelo poder do fornecimento de armas, transformou o projeto político da República em etapa “democrático-burguesa” da revolução, de acordo com as prioridades da União Soviética” (Beilguelman-Messina: 78).

A mesma historiadora nos explica como, a partir da substituição das milícias pelo Exército Popular, o poder comunista dentro do governo foi se fortalecendo e se alastrando, cada vez mais:

Paralelamente à reorganização do Exército, os órgãos de segurança republicana passaram para o controle dos comunistas soviéticos de uma maneira bastante interessante. Sob a suspeita de existência de uma Quinta Coluna — conspiradores nacionalistas infiltrados entre os republicanos — em Madri, que estaria colaborando com as quatro colunas nacionalistas que cercavam a capital, o governo republicano organizou uma polícia secreta que, teoricamente, era um departamento do *Ministerio de la Gobernación*, composto por representantes de todos os partidos da Frente Popular. No entanto, a seção comunista, contando com pessoal mais numeroso e tecnicamente mais bem treinado, além de mais experiente, acabou por, naturalmente, dominar a polícia secreta.¹²

Já por essa época, entre o fim de 1936 e 1937, começavam as perseguições aos elementos do POUM, de tendência trotskista¹³, que culminaram com as sangrentas jornadas de maio em Barcelona e com a exigência do PCE, em 15 de maio de 1937, de tornar aquele partido ilegal e diminuir a representação dos anarquistas no governo (...) Diante da recusa de Largo Caballero em atender tal exigência (...) os comunistas abandonaram o Conselho de Ministros. No dia seguinte, Largo Caballero demitiu-se e Negrín, da ala moderada do PSOE, assumiu em seu lugar, totalmente à mercê das imposições dos comunistas, chefiando um governo que excluía todos os membros anarquistas e trotskistas.

O Governo Negrín tinha três objetivos básicos: fortalecer o poder estatal, constituir um Exército sob um único comando, pois a despeito da legislação e da penetração dos comunistas no poder o exército ainda não estava completamente unificado, e aproximar-se diplomaticamente das potências ocidentais

(...) abraçando uma linha de governo onde um partido, o comunista, assumia a hegemonia política, marginalizando e eliminando, inclusive fisicamente, as dissidências.

Essa política, que se concentrou no esforço de guerra e na criação de um exército de manobra, preconizando que a meta era ganhar a guerra e não fazer a revolução social — o que só seria possível com a consolidação da imagem de uma república parlamentar, nos moldes das democracias burguesas europeias —, prevaleceu até meados de abril de 1938 (Beilguelman-Messina: 80).

Para o público externo, toda essa transformação aparecia, portanto, como sendo feita em nome de um único objetivo: ganhar a guerra.

E como “quem ganha a guerra é o exército”¹⁴, o Exército Popular, sob o comando da rígida disciplina comunista e controlado por comissários políticos nos moldes do Exército Vermelho, passou a ser a menina dos olhos da República espanhola, seu melhor modelo e exemplo a ser imitado.

“Si hemos conseguido un Ejército, podemos conseguir algo nuestro más fácil, como es un teatro” escrevia exaltada María Teresa León em *Gato por liebre*, artigo publicado em *El mono azul*, de 14 de outubro de 1937.

Junto do artigo da diretora do Teatro de Arte y Propaganda, sob o título geral *En defensa del teatro* encontrava-se também o de Santiago Ortañón, cenógrafo do mesmo grupo, que não deixava de traduzir a mesma paixão pela hierarquia disciplinada:

No creo que el teatro se salve ni con assembleas ni comités. Si ha de salvarse ha de ser con la colaboración de un grupo de artistas que verdaderamente sientan su profesión y estén dispuestos para mejorar su arte hasta el sacrificio, si fuese necesario. Un teatro ha de tener una dirección elegida por un grupo de actores que pongan su fe en ella y después seguirla en su trabajo seriamente. Sin tiranía, sin dictaduras; pero con una disciplina de hierro.

Esta citação foi retirada do livro de José Monleón que, antes de transcrever integralmente os dois artigos, emoldura-os com a seguinte reflexão, bastante eloqüente por si mesma para necessitar de qualquer comentário:

Observaciones [as de Ortañón] que hubieran carecido de sentido, de no estar lanzadas contra ciertos vicios de sus contemporáneos en ‘defensa del teatro’. Lo que había sido predicado y llevado a la práctica en la organización militar de las fuerzas republicanas — cada vez más controladas y sometidas a mandos únicos y centralizados — lo postulaba ahora Ortañón para el teatro. Las razones subyacentes

eran las mismas, aunque algunos las interpretaran como una muestra del creciente poder del Partido Comunista en perjuicio de los anarquistas (Monleón, 1979: 223-224 e 229).

Nesse mesmo número de *El mono azul* podia-se ler o anúncio daquela que foi a montagem mais festejada do Teatro de Arte y Propaganda:

Teatro de la Zarzuela. XX Aniversario de la Revolución de Octubre, Sábado, 16, a las cinco de la tarde. Homenaje a la URSS de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y el Teatro de Arte y Propaganda, con el estreno de *La tragedia optimista*, de Vsvolod Vichniewski. Tomarán parte los escritores Alberti, Cernuda, Serrano Plaja, Langhsthon Hughes, María Teresa León y, por los Amigos de la URSS, Sirio Rosado (Op. cit., 222).

Uma homenagem à Revolução de Outubro, em 1937, quando todos os ideais que a motivaram tinham sido mais que traídos, já soa um tanto sinistro.¹⁵

Porém, o que nos interessa aqui é a peça escolhida para a comemoração, e que mais traduzia na prática a “teoria” do Teatro de Arte e Propaganda divulgada nos artigos citados, conforme nos explica a própria diretora do espetáculo:

Cuando yo tuve que pensar en una obra soviética como homenaje al XX aniversario [da Revolução de Outubro], inmediatamente pensé en *La tragedia optimista*, de Vischniewski. ¿Por que? Porque cuando en el mes de marzo de este año estuve en Moscú, al ver la representación que hacía el Teatro Kamerny, dirigido por Tairev, me pareció que era nuestra propia guerra de hoy y nuestros problemas y nuestras vidas y nuestras esperanzas. *La tragedia optimista* es un episodio de la guerra civil rusa. A un destacamento de marineros soviéticos desorganizados, viciados por la locura aventurera de varios meses, llega un Comisario enviado por el Gobierno. Es una mujer. En poco tiempo, los marineros pasan del insulto y la burla a la disciplina y el entusiasmo. Cuando el ataque alemán llega, las fuerzas están moralizadas; vencen al enemigo, pero la Comisaria muere. Muere rodeada de respeto, de cariño. Es el símbolo consciente, de la vida entregada a la gran idea de salvación humana (apud, Marrast, 1978: 290-291).

O breve resumo que María Teresa León faz do argumento da peça, deixa clara a obediência do Teatro de Arte e Propaganda à orientação oficial do governo: a ordem é proceder à unificação do Exército Popular e toda exaltação da hierarquia militar será muito bem vinda, como o prova, de resto, a entusiasmada resenha que da obra fez *Mundo Obrero*, órgão do PCE:

Es una obra ejemplar, es un libro de texto para los combatientes, es un canto a la disciplina, al heroísmo, al sacrificio, al porvenir optimista que ha de surgir cuando la tragedia presente cese (apud, Monleón, 1979: 250).

Além disso, é evidente que qualquer semelhança entre os marinheiros de Vischniewski, “desorganizados”, “viciados por la locura aventurera de varios meses” e os “incontrolables” anarquistas espanhóis, cuja resistência se tratava de quebrar, não é mera coincidência. É fruto da escolha de alguém a quem, “al ver la representación que hacía el Teatro Kamerny”, lhe pareceu que “era nuestra propia guerra de hoy y nuestros problemas” o que assistia em Moscou.

Logicamente, um teatro a serviço de tais objetivos tão claramente confessos nunca poderia ter lugar em seu repertório para qualquer um dos *esperpentos*.

Vamos tratar de verificar por quê.

Martes de carnaval, é o título do volume que agrupa o que Gárate Córdoba, em seu *Los intelectuales y la milicia*, editado pelo Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, chamou de “*esperpentos militares*” de Valle-Inclán.

Contudo, embora *martes* possa remeter à terça-feira gorda da festa máxima da inversão, também é plural, como bem argumenta Manuel Aznar Soler (1992a: 14), de Marte, deus da guerra, sinônimo, portanto, de militar, sendo que a referência ao carnaval sugere a perspectiva bufa da qual são vistos estes Martes (Senabre:8).

Assim, a simples leitura do título já autorizaria uma primeira correção na expressão de Gárate para “*esperpentos antimilitares*” de Valle-Inclán.

As peças foram reunidas por Valle em 1930, numa ordem que não é a cronológica da publicação de cada uma delas, mas que corresponderia, aproximadamente, à do momento histórico da ação, deixando entrever assim o desejo de que sejam lidas como um amplo painel da vida espanhola que vai de 98 ao golpe de Primo de Rivera e que tem como maior protagonista o exército.

O antiherói de *Las galas* é Juanito Ventolera, um Don Juan reduzido ao lumpesinato, veterano da Guerra de Cuba, onde serviu como soldado raso.

Neste *esperpento* os oficiais não aparecem em cena. Aparece apenas sua obra: o poço de cinismo, o indivíduo amoral em que a guerra transformou o soldado Juanito.

Ventolera, como todo veterano perdedor, volta da guerra sem um tostão (“es el premio que hallamos al final de la campaña”) mas também sem nenhuma das ilusões, todas trituradas pela brutal experiência, sobre o caráter romântico que ela poderia ter e com a consciência muito clara do seu significado segundo o lugar que se ocupa na escala de soldos do exército.

Frases como estas: “La guerra es un negocio de lo galones. El soldado sólo sabe morir”. Ou ainda mais contundentes: “El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes”, na boca do soldado repatriado, em situação de total abandono, não são exatamente um chamado à submissão e ao respeito à disciplina militar (seja qual for a guerra).

Se *Las galas* põe em cena o drama do soldado, em *Los cuernos* a “vítima” é o tenente Pascual Astete, que por levar a sério a máxima “En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones” e que a desonra deve ser lavada com sangue, acaba matando, por engano, sua própria filha, a verdadeira vítima inocente, para descobrir depois que o coronel era traído pela mulher, que continuava vivíssima.

Os oficiais, todos devidamente *esperpentizados*, sobretudo através do recurso da animalização (cf. p. 74), são reduzidos a um grupo de sinistros fantoches que escondem sua covardia atrás de uma fanfarronice sem tamanho, posam de defensores da moral calderoniana que estão longe de praticar, e só não chegam ao extremo da bestialidade porque acima deles estão os insuperáveis “altos mandos”.

Se em *Los cuernos* o tenente Astete se deixa enredar pela aparência de honradez dos oficiais do Cuerpo de Carabineros e é arrastado à total degradação, em *La hija*, uma nação inteira se torna refém de um general para evitar que se cogite de seu envolvimento num assassinato.

Clara alusão ao golpe de Primo de Rivera e a um fato da crônica policial, o crime do capitão Sánchez¹⁶, o último *esperpento* completa a obra de demolição desta instituição tão presente na história espanhola dos séculos XIX e XX: quando cai o pano, nenhuma das mentiras dos eternos salvadores da pátria se sustenta em pé.

É claro que sempre se pode argumentar que a artilharia crítica de Valle está dirigida contra um exército mais convencional, mas os mentores do Teatro de Arte e Propaganda preferiram não correr o risco.

O antimilitarismo dos *esperpentos* não é exclusivo de *Martes*, e nem se atém, obviamente, ao exército, e aqui a segunda e definitiva correção à classificação de Gárate Córdoba.

Em *Luces* são muitas as referências à violência da Guardia Civil e à sua proverbial rudeza.¹⁷

Existe, porém, uma cena em especial, a sexta, que merece ser vista em mais detalhes, porque além de tratar diretamente do problema da repressão apresenta também sua maior vítima.

Max Estrella, o poeta rebelde, preso por “escándalo en la vía pública y gritos internacionales”(Luces:90) se encontra na cela com um operário anarquista catalão, “esposado, con la cara llena de sangre”, com quem tem um longo diálogo sobre a necessidade e a urgência da revolução. O tom é exaltado e o terrorismo anarquista, desencadeado pela intransigência dos patrões, é visto como como atitude heróica.

Além disso, em determinado momento Max sacraliza a revolução, comparando-a a uma religião, citando os evangelhos e “batizando” o operário Mateo de Saulo (“Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva”).

A heroificação que Valle faz do operário anarquista é, portanto, antípoda da imagem que Vichniewski passa de seus marinheiros, antes de eles se sujeitarem à disciplina de ferro da Comissão enviada pelo Governo.

Mas não é só isso. O anarquista catalão conhece o destino que o espera (“Cuatro tiros por intento de fuga”), teme ser torturado e sabe que: “Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo”, numa clara alusão à Ley de Fugas¹⁸ mas que faz lembrar ao espectador que os encarregados de defender o povo podem, a qualquer momento, voltar-se contra ele, torturando e matando dissidentes.

Antes de acompanhar o guarda que veio buscá-lo, e tem o cinismo de dizer-lhe que “vas a salir en viaje de recreo”, Mateo trava o seguinte diálogo com Max:

EL PRESO. — Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX. — ¡Es horrible!

EL PRESO. — Van a matarme...¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

MAX. — Lo que le manden.

EL PRESO. — ¿Está usted llorando?

MAX. — De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano (Luces: 98).

Cinco cenas depois, diante do trágico quadro da mãe, na calçada, com o filho morto pela polícia nos braços, Max ouve uma fuzilada não muito longe dali e a explicação do guarda para o ruído: “Un preso que ha intentado fugarse” confirma a tétrica profecia de Mateo.

Se lembrarmos que esses conteúdos altamente explosivos vinham vazados numa forma que parodiava os mais caros gêneros populares — como o melodrama, o sainete e o folhetim — o que, além de fazer com que Valle não fosse “incompreensível para as massas” garantia o desvelamento da utilização populista desses mesmos gêneros graças à caricatura *esperpéntica* do seu “realismo grotesco”, a anos luz de distância do famigerado realismo socialista que se impunha então¹⁹, podemos entender perfeitamente porque para o Teatro de Arte e Propaganda os *esperpentos* eram irrepresentáveis.

Referindo-se ao último teatro de Valle-Inclán, Juan Antonio Hormigón usa uma metáfora bélica:

En el contexto del teatro español, a principios del veinte, los textos acuñados por Valle son una bomba privada de espoleta por la habilidad artificiosa de los “profesionales” de la escena y la organización general de la cultura española, encastillada en su jerarquización clasista (Hormigón: 13).

De nossa parte, preferimos pensar esse teatro como uma poderosíssima bomba-relógio que, durante a guerra civil, foi insidiosamente desativada por aqueles que se julgavam os privilegiados guias do caminho único.

Apesar da extinção das milícias operárias, o disciplinado Exército Popular, sob a direção dos experientes comissários russos, diferentemente do que acontece na *Tragedia optimista*, não ganhou a guerra e a sua fragorosa derrota deu início em 28 de março de 1939 a uma das mais sangrentas e duradouras ditaduras do século XX: a do general Francisco Franco.

É da recepção dos *esperpentos* e da sempre presente discussão da sua teatralidade, no período que vai de 1939 a 1982, que trataremos no próximo capítulo.

Notas ao capítulo II

¹ Pierre Broué registra a resignada opinião de dirigentes como Largo Caballero e Manuel Azaña com relação à mais que certa vitória monarquista, e comenta que tal avaliação teria inclusive levado os socialistas a sugerirem a seus eleitores que se abstivessem de votar num processo eleitoral tão visivelmente controlado pela oligarquia (Broué: 13).

² A crítica conservadora mais reacionária, como já vimos (cf. pp. 17/17), continuava refratária ao teatro de *don Ramón*, porém o caráter frontalmente antimonárquico da *Farsa*, mais que qualquer outra coisa, lhe garantia, nesse momento, a aprovação quase que geral. Como exemplo de quão tênues eram as barreiras entre o literário e o ideológico então, Dru Dougherty cita a estréia de *Fermín Galán*, de Alberti, onde as vaias de uma parte do público foram abafadas por um providencial “¡Viva la República!” a que todos responderam imediatamente (Dougherty, 1989: 30).

³ Esse artigo do *ABC* deu origem a uma imediata resposta de *don Ramón*. Dada a ambígua interpretação que a carta recebeu de alguns estudiosos de sua obra vindo, portanto, reforçar um tópico muito freqüente nos defensores da sua não teatralidade, qual seja o de que o próprio autor não queria ver suas obras representadas já que elas não tinham sido escritas para o teatro, achamos conveniente reproduzir o documento:

“Señor director de *ABC*. Señor de mi consideración más distinguida: He de agradecerle la publicación de estas líneas que motiva una información de *ABC*. En ella se me supone “muy decidido a estrenar en esta temporada”, y nada, en verdad, más ajeno a mis decisiones.

Hace tiempo recibí la visita de mis buenos amigos Mignoni y Suárez de Deza, que me hablaron de escenificar *Tirano Banderas*. Deseaban mi autorización, y se la concedí del mejor grado, pero condicionada: por mi poca salud y humor desengañado, me excusé de intervenir en el arreglo, asistir a ensayos, soportar entrevistas y disparos fotográficos. Les rogué y obtuve el trato de autor difunto.

Posteriormente Juan Bonafé, en unas declaraciones aparecidas en *Crónica*, me honra y hacía público su deseo de estrenar una obra mía. De antiguo tengo por este actor admiración y estima, y, desde el estreno de *Cuento de abril*, un vivo reconocimiento. Que un día puede encarnar el protagonista de *Los cuernos de don Friolera* o de *Luces de bohemia* no pasa de ser una posibilidad.

Y finalmente: Rivas Cherif me habló de poner en escena *Divinas palabras*. Hace bastantes años que publiqué esta tragicomedia, y, naturalmente apenas me acuerdo de lo que en ella se pasa. Sin duda, está fuera de proporción para ser llevada a un escenario. En todo caso, haría falta un refundidor.

Estas son, no mis andanzas, sino las de mis obras en los tablados cortesanos. En la información de *ABC* pregunta el amable y anónimo informador: “¿Qué nuevas circunstancias obligan a Valle-Inclán a transigir con el mundo de bastidores adentro?” Yo creo que más oportuno hubiera sido preguntar por qué raro caso se acuerda de mí el mundo de los bastidores.

Muy agradecido, Señor director, por la publicación de estas letras, le estrecha la mano atento amigo,
Valle-Inclán.

Madrid, 13 de noviembre de 1930.” *ABC*, 14 de noviembre de 1930”(Joaquín Valle-Inclán: 437-438).

Como se vê, o que fica claro é que o que Valle-Inclán não queria, ou não podia neste momento, era promover o seu teatro, mas estava pronto a apoiar as iniciativas que considerasse sérias de levá-lo ao palco.

⁴ Sobre a Institución Libre de Enseñanza, idealizada por Giner de los Ríos e fundada em outubro de 1876 em Madrid, Tuñon de Lara nos diz o seguinte: “Durante muchos años la Institución responderá a una necesidad histórica ineludible: preparar los hombres de dirección — y también los expertos — para realizar la transformación de la sociedad española que suponía, en la conyuntura de fines del XIX y comienzos del XX, el acceso a los puestos decisorios del Poder de una burguesía que (a diferencia del estrato superior de la alta burguesía) no se había integrado en el sistema social, económico y político de la Restauración. Una burguesía que, para decirlo sin rodeos, aspiraba al Poder. Pero entendámonos: el institucionismo no es una corriente directamente política, sino que pretende formar los hombres capaces, los “cuadros”, que ese Poder necesitará en los más diversos ámbitos de la sociedad. Y por eso trata de integrar a una élite de la pequeña burguesía y de las modernas clases medias de profesión intelectual (los hijos del catedrático, del periodista, del médico, etc), con los cuales había de formar los nuevos equipos.

Es obvio que la Institución corresponde culturalmente a la proyección política de la democracia liberal y parlamentaria de la época. Por eso el “institucionismo” postula la libertad de la ciencia y el libre examen, la tolerancia y el respeto mutuos, el intercambio con los países europeos, la secularización de la vida (...) Los “institucionistas” no son “revolucionarios”, en el sentido habitual del término; muchos de ellos piensan que la transformación será posible dentro del sistema. Otros son partidarios del régimen republicano, pero no de una transformación violenta, sino de un republicanismo reformista. Lo anterior no está en contradicción con el hecho de que el esfuerzo “institucionista”, por su misma naturaleza, abre nuevas vías pedagógicas, desarrolla la educación activa e integral frente a la enseñanza memorística y libresca; el institucionismo supone un estilo de vida y de pensar”(Tuñon de Lara, 1981: 62-63).

⁵ É interessante notar como mesmo críticos que aparentemente estão atentos à relação arte/sociedade, se deixam, muitas vezes, levar por raciocínios simplificadores, como acontece com Dru Dougherty ao interpretar o ceticismo de Valle-Inclán com respeito ao seu repentino sucesso no início da República: “Talvez sabía mejor que nadie que una vez disipada la euforia política del día, su teatro seguiría presentando problemas de estructura para una escena todavía incapaz de resolverlos escénicamente” (Dougherty, 1989: 31).

⁶ Em seu livro *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Ramón Sender chega a descrever cenas do difícil cotidiano familiar de Don Ramón como esta: “Recuerdo una tarde en su casa de la calle del Progreso en Madrid. Las grandezas de su vivienda anterior en la calle del General Porlier habían ido eclipsándose. Era pobre Valle-Inclán otra vez, pero en su pobreza no hubo nunca sordideces. En aquellos días de la república muchos de sus amigos habían

desertado(...) Un divorcio reciente le había dejado como único timón del hogar y no había sirvientes en la casa. Ni siquiera la cocinera gallega que había tenido siempre.

Acostado en una enorme cama Valle-Inclán fumaba su pipa de kif, resabio de los buenos tiempos modernistas. Hablábamos de cosas que no interesan a nadie en la vida ordinaria pero que por eso mismo le apasionaban a él (...). Estábamos en lo mejor del diálogo cuando miró el reloj y dijo:

— Seguiremos hablando en la cocina porque tengo que hacer la cena para los niños.

En la cocina Valle-Inclán preparaba una sartén e yo mondaba patatas, cosa que no había hecho ni en el cuartel cuando era soldado. Valle-Inclán seguía con su tema:

— El arco gótico es la cifra secreta de Paracletto.

Desarrollaba aquella afirmación explicando muy seriamente el papel del Espíritu Santo en la concepción mental y de vez en cuando hacía un paréntesis de un realismo muy simples: “A las mujeres el cocinar les va mal a la matriz. A mí me va mal a la vejiga”. Tenía ya muy agravado el mal canceroso del que murió. Pero lo decía sin amargura. Con su mano única trajinaba por la cocina. Volvía a Paracletto y a la mística. Algunos de sus niños se asomaban a la puerta con pequeños problemas. Mariquiña decía que no tenía calcetines. Valle-Inclán, en medio de una explicación de las combinaciones de luz que permitía la ojiva en el interior de las catedrales, decía a la niña: “En la mesilla de noche de mi cuarto encontrarás dinero. Compra tres pares pero tráeme los cambios, ¿ oyes?”. Y seguía con la sartén, con las patatas y con la cifra secreta de Paracletto que en su sentido práctico de poeta eran compatibles.

Aquella misma tarde llegó un librero de viejo y don Ramón trató con él de un modo ligero y hábil la venta de algunos centenares de libros de su biblioteca. Era pobre pero trataba el asunto con la elegancia despegada de un hombre a salvo de la necesidad (Sender: 21-221).

⁷ Valle-Inclán adieru inmediatamente à República, alimentando grande expectativa quanto às mudanças que ela poderia trazer à Espanha. Apesar disso, seu apoio ao novo regime nunca foi incondicional, ao contrário, manteve-se sempre crítico. Outra coisa é que lhe faltava clareza política. Para ilustrar o quanto Don Ramón era cioso de sua independência, Dru Dougherty relata, em *Valle-Inclán y la segunda república*, a verdadeira “conspiração” de Manuel Azaña para que Valle aceitasse o cargo de Conservador General del Patrimonio Artístico en España, transcrevendo a seguinte anotação do seu diário: “También en el viaje le he encargado a Guzmán que haga una gestión diplomática cerca de Valle-Inclán. Valle está muy apurado por la suspensión de pagos de la CIAP [casa editorial que venía publicando sus obras], que le pagaba tres mil pesetas mensuales. Ha pensado irse a América, y ya tiene pasaporte y pasaje. En el Consejo de esta tarde he dado cuenta del caso y he opinado que no podía consentirse que Valle se fuese a mendigar por América, con el decoroso pretexto de dar conferencias. Todos han asentido. discurriendo lo que se podría hacer por él, y convencidos todos de que, por su carácter, es peligroso darle un cargo de responsabilidad, he propuesto que se invente uno: el de conservador General del Patrimonio Artístico en España, con veinticinco mil pesetas de gratificación, y que se provea en Valle. Conforme todos, querían estender el decreto al momento; pero yo les he di-

cho que esperen, hasta tener la certidumbre de que Valle aceptará, porque si el decreto sale sin esta seguridad, don Ramón se daría el gusto de rehusar, y además insultaría al Gobierno” (Dougherty, 1986: 166).

Uma curiosidade: segundo o mesmo Dougherty, Valle aceitou e agradeceu o cargo mas, quando ficou sabendo que suas responsabilidades não eram nada mais que consultivas, protestou declarando que “la tarea de redactar ‘monografías’ les tocaba a los escritores fracasados”, o que levou Azaña a incluir no cargo a organização do Museu da República, para evitar que *don Ramón* dele declinasse.

⁸ O novo governo era composto apenas pelos republicanos já que os socialistas, tendo encarado a participação na Frente Popular somente como uma aliança eleitoral, não aceitaram fazer parte dele.

⁹ É interessante observar como sua posição política de adesão total ao PCE, pelo menos no que se refere à Guerra Civil, enreda Monleón ao tratar de justificar uma ausência tão notável quanto a de Valle, de quem, de resto, excetuando-se essa triste passagem, tem sido um dos maiores, senão o maior defensor. Prova disso é a afirmação que faz na página 238 de que Cernuda ao pensar na formação de um repertório “como no podía menos de suceder, acaba acogándose ‘a los dos únicos nombres’ de García Lorca y Rafael Alberti”, desmentida, na página seguinte, pela transcrição que ele mesmo faz do artigo de Cernuda, onde se lê: “Cualquier repertorio teatral que con gusto y juicio quiera formarse en España, debe forzosamente acudir a lo extranjero. Entre nuestros escritores contemporáneos, de aquellos que coincidieron con el fin de siglo, sólo Valle-Inclán puede contar (...) De los escritores más recientes, únicamente dos nombres pueden escogerse: los de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Ahí termina, hoy por hoy, el número de dramaturgos contemporáneos españoles que deben figurar en programas de verdadero teatro” (Monleón, 1979:238-239).

¹⁰ A ausência de Valle-Inclán no repertório do Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León, é mais surpreendente ainda quando sabemos que ela fazia parte da comissão organizadora da homenagem à sua memória, realizada em 14 de fevereiro de 1936, no Teatro de la Zarzuela em Madri, onde entre a leitura de textos de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Lorca e Antonio Machado sobre *don Ramón*, o grupo Nueva Escena estreou, em apresentação única, *Los cuernos de Don Friolera*.

¹¹ Como ele mesmo relata: “When I came to Spain, and for some time afterwards, I was not only uninterested in the political situation but unaware of it. I knew there was a war on, but I had no notion what kind of a war. If you had asked me why I had joined the militia I should have answered: ‘To fight against Fascism’, and if you had asked me what I was fighting *for*, I should have answered: ‘Common decency.’ I had accepted the *News Chronicle-New Statesman* version of the war as the defence of civilization against a maniacal outbreak by an army of Colonel Blimps in the pay of Hitler. The revolutionary atmosphere of Barcelona had attracted me deeply, but I had made no attempt to understand it. As for the kaleidoscope of political parties and trade unions, with their tiresome names — P.S.U.C., P.O.U.M., F.A.I., C.N.T., U.G.T., J.C.I., J.S.U., A.I.T. — they merely exasperated me. It looked at first sight as though Spain were suffering from a plague of initials. I knew that I was serving in something called the P.O.U.M. (I

had only joined the P.O.U.M. militia rather than any other because I happened to arrive in Barcelona with I.L.P. papers), but I did not realize that there were serious differences between the political parties. At Monte Pocero, when they pointed to the position on our left and said: ‘Those are the Socialists’ (meaning the P.S.U.C.), I was puzzled and said: ‘Aren’t we all Socialists?’ I thought it idiotic that people fighting for their lives should *have* separate parties; my attitude always was, ‘Why can’t we drop all this political nonsense and get on with the war?’ This of course was the correct ‘anti-Fascist’ attitude which had been carefully disseminated by the English newspapers, largely in order to prevent people from grasping the real nature of the struggle. But in Spain, especially in Catalonia, it was an attitude that no one could or did keep up indefinitely. Everyone, however unwillingly, took sides sooner or later. For even if one cared nothing for the political parties and their conflicting ‘lines’, it was too obvious that one’s own destiny was involved. As a militiaman one was a soldier against Franco, but one was also a pawn in an enormous struggle that was being fought out between two political theories. When I scrounged for firewood on the mountain-side and wondered whether this was really a war or whether the *News Chronicle* had made it up, when I dodged the Communist machine-guns in the Barcelona riots, when I finally fled from Spain with the police one jump behind me — all these things happened to me in that particular way because I was serving in the P.O.U.M. militia and not in the P.S.U.C. So great is the difference between two sets of initials!” (Orwell: 46-48).

¹² “ (...) Se formaba un nuevo servicio de contraespionaje llamado SIM (Servicio de Investigación Militar) (...) El fin de esta organización, que gozaba de merecida mala fama, era limitar las actividades de los “incontrolables”, anarquistas u otros. Por esta razón Prieto [ministro da Marinha e Aeronáutica], bajo la presión de los “técnicos” rusos, accedió al SIM una posición privilegiada. (...) Aquí, como en tantos aspectos de la guerra civil, el curso de los acontecimientos jugaba en favor de los comunistas. Ellos eran los únicos que tenían la tenacidad necesaria para organizar una policía secreta eficaz. En todo caso, el SIM [Servicio de Investigación Militar] pronto empezó a emplear los viles métodos de tortura de la NKVD [policía política soviética]: se construyeron celdas de unas dimensiones tan pequeñas que apenas cabía en ellas un prisionero y el suelo era de ladrillos colocados de canto. Se instalaron fuertes luces eléctricas que producían deslumbramiento, o se utilizaban ruidos ensordecedores, o baños helados, hierros candentes o porras. El SIM fue responsable del asesinato de varios reclutas del ejército republicano (...) que no estaban dispuestos a seguir las órdenes de los jefes comunistas”. (Thomas: 835 e 837)

¹³ Ângela Mendes de Almeida ao traduzir as siglas, no início do seu *Revolução e guerra civil na Espanha*, faz o seguinte esclarecimento ao referir-se ao POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista*): “Desde a sua fundação, esse partido nunca teve qualquer ligação formal com o trotskismo, e seu único ponto de convergência era ser contra o stalinismo” (Almeida: 9); confirmado por Manuel Vazquez Montalbán, em seu livro sobre Pasionaria: “Pero lo cierto es que el sofocamiento del levante poumista fue aprovechado por los agentes de Stalin para denunciar la existencia de una conspiración trotskista-nazi en España, trasunto de la conjura internacional y de los procesos de Moscú, que se valía del supuesto y falsificado trotskismo del POUM. Para empezar el POUM no era una formación política

trotskista, habida cuenta la ruptura pública internacional de Trotski con uno de sus principales dirigentes, Andreu Nin, mediante *La carta del compañero Trotski sobre el comportamiento inadmisibile del camarada Nin*, publicada el 5 de setiembre de 1933 a través del órgano de la Liga Comunista Internacionalista” (Vázquez Montalbán:105).

¹⁴ Mais uma vez é George Orwell que, das trincheiras de Aragão, nos coloca um ponto de vista sobre as milícias diferente daquele do senso comum: “The essencial point of the system was social equality between officers and men. Everyone from general to private drew the same pay, ate the same food, wore the same clothes, and mingled on terms of complete equality. If you wanted to slap the general commanding the division on the back and ask him for a cigarette, you could do so, and no one thought it curious. In theory at any rate each militia was a democracy and not a hierarchy. It was understood that when you gave an order you gave it as comrade to comrade and not as superior to inferior. There were officers and N.C.O.s, but there was no military rank in the ordinary sense; no titles, no badges, no heel-clicking and saluting. They had attempted to produce within the militias a sort of temporary working model of the classless society. Of course there was not perfect equality, but there was a nearer approach to it than I had ever seen or than I would have thought conceivable in time of war (...) Later it became the fashion to decry the militias, and therefore to pretend that the faults wich were due to lack of training and weapons were the result of the equalitarian system (...) In practice the democratic ‘revolutionary’ type of discipline is more reliable than might be expected. In a workers’ army discipline is theoretically voluntary. It is based on class-loyalty, whereas the discipline of a bourgeois conscript army is based ultimately on fear (...) The discipline of even the worst drafts of militia visibly improved as time went on. In January the job of keeping a dozen raw recruits up to the mark almost turned my hair grey. In May for a short while I was acting-lieutenant in command of about thirty men, English and Spanish. We had all been under fire for months, and I never had the slightest difficulty in getting an order obeyed or in getting men to volunteer for a dangerous job. ‘Revolutionary’ discipline depends on political consciousness — on an understanding of *why* orders must be obeyed; it takes time to diffuse this, but it also takes time to drill a man into an automaton on the barrack-square”. (Op. cit.: 27-28)

¹⁵ No final de janeiro de 1937 encerrava-se o Segundo Processo de Moscou, conhecido como o Dos Dezesete, onde o ‘tema’ era a sabotagem. Por essa época já funcionava , em Paris, o Comitê de Inquérito sobre os Processos de Moscou, formado, entre outros, por Madeleine Paz, Alfred e Marguerite Rosmer, Marcel Martinet, Leon Werth, Gerard Rosenthal, Pierre Navile, Victor Serge, André Breton e Daniel Guérin. Para maiores detalhes ver Victor Serge.

¹⁶ De forma geral, os estudiosos de *La hija* tendem a omitir os detalhes do truculento e macabro crime em que se inspirou Valle-Inclán, o que acaba dificultando o entendimento das relações entre ficção e realidade. O melhor resumo do caso quem nos dá é John Lyon: “On 4 May 1913 an item appeared in the Madrid newspaper *El Imparcial* about the mysterious disappearance of a certain gambler of the Circulo de Bellas Artes, Rodrigo Jalón. This information was followed up by a journalist named Francisco Serrano Anguita, whose subsequent investigations uncovered the crime which later came to be known as ‘el crimen del capitán Sánchez’. Some of newspaper accounts alleged that

there was an incestuous relationship between Capitain Sánchez and his daughter and that the murder of Jalón was motivated by jealousy. The body was dismembered and disposed of in various ways. Parts of it were later discovered down a lavatory and, according to more sensational accounts, other portions were served up as food for the lower ranks.” (Lyon: 141). O apelido do capitão Sinibaldo Pérez, “Chuletas de Sargento”, é, portanto, uma referência direta a essa última versão que, de resto, todo o diálogo entre *La Poco-Gusto*, *El Tapabocas* e *El Horchatero* sobre a origem de tal apelido, logo na primeira cena, assim como uma réplica do próprio capitão ao general sobre que destino dar ao cadáver, na cena 3, (“ Si usted prefiere lo nacional, lo nacional es dárselo a la tropa en un rancho extraordinario, como hizo mi antiguo compañero el Capitán Sánchez”) vêm reforçar. A se acreditar em Pierre Vilar, a tradição canibalista do exército espanhol parece remontar a longa data. O historiador francês, ao descrever o mecanismo clássico dos *pronunciamientos* que pontilham a história da Espanha durante todo o século XIX, estendendo-se até os anos 80 do século XX, alerta que “il ne s’agit pas de querelles de comédie. Les malchanceux morts au poteau sont plusieurs dizaines. Et les vengeances sont hallucinantes: pour s’être opposé au “coup des sergents”, en 1836, le général Quesada est assassiné: ses doigts coupés, portés au “Café Nuevo”, servent de cuillère à punch à ses ennemis” (Vilar, 58).

¹⁷ A Guardia Civil foi criada em 1844 especialmente para reprimir a guerrilha camponesa na Andaluzia. Quanto ao tamanho da tacanhice que desde sempre caracterizou o Instituto, a seguinte observação, surpreendente aliás num tão ardoroso defensor da “Benemérita” como o é Josep Carles Clemente, em *Ejército y conflictos civiles en la España contemporánea*, pode nos dar uma idéia: “Como nota curiosa de esta época, cabe citar la reconversión de una parte del 14º Tercio, el 7 de abril de 1902, en una sección ciclista compuesta por 25 hombres con un teniente. Esta sección, que llegó a tener un uniforme especial, fue disuelta el 12 de febrero de 1903, ya que ‘no había dado resultado práctico alguno’, según informó el propio coronel del Tercio, añadiendo que las caídas de la máquina habían producido muchas bajas para el servicio”(Clemente: 15).

¹⁸ “Para acabar con la denominada ‘cuestión social’, no se acudió a las medidas políticas ni a las sociales, sino a la represión pura y simple (...) El 5 de mayo de 1920, Eduardo Dato forma Gobierno y para acabar con las luchas sindicalistas en Cataluña nombra Gobernador Civil de Barcelona al general Martínez Anido, reputado por su dureza de trato y como un hábil conocedor del sistema de la “guerra sucia”. Este, a su vez, nombra jefe superior de policía a un general procedente de la Guardia Civil, Miguel Arlegui Bayonés. Dos generales, dos expertos militares, para dos cargos civiles. Dato sumamente significativo. lejos de apaciguarse, los ánimos iban creciendo. La lucha se señaló a muerte. El llamado imperio del terror, en el bienio 1920-1921, se cobró nada menos que 225 muertos, 733 heridos y 313 atentados. Estos números lo dicen todo. El 30 de noviembre, el abogado y diputado por Sabadell Francisco Layret, defensor en muchas ocasiones de los líderes sindicalistas, caía asesinado al salir de su domicilio. Las intervenciones de Layret en los tribunales habían puesto recientemente al descubierto las tramas propiciadas por la patronal catalana y protegidas desde el Gobierno Civil por Martínez Anido. El general Aguado, al tratar de este tema en su conocida historia del Instituto, señala que Layret hizo perder la calma al tándem Anido-Arlegui: ‘Hasta el punto de

convertirse en beligerantes, Martínez Anido, dio lisa y llanamente la orden de que por cada uno que cayera, debían caer diez sindicalistas, poniendo en práctica la famosa ley de fugas”(Clemente: 28).

¹⁹ Até hoje, certa crítica de esquerda sente dificuldade em admitir a perfeita síntese do estético e do político em Valle-Inclán, como acontece, por exemplo, com Carlos Blanco Aguinaga: “ Tal vez sea este esteticismo, imitativo y superficial en su época modernista, realista y revolucionario en su madurez, lo que le distingue de sus contemporáneos y lo que hace que su obra se nos aparezca tan compleja, ya que, desgraciadamente, viejos prejuicios nos impiden todavía concebir que un artista tan ferozmente esteticista como lo era Valle-Inclán sea a la vez crítico y realista de una manera que se distingue claramente del tradicional realismo decimonónico” (Blanco Aguinaga, 1978: 252).

Capítulo III

Os esperpentos durante a ditadura franquista

(...)

*peço notícias de Espanha.
Ninguém as dá. O silêncio
sobe mil braças e fecha-se
entre as substâncias mais duras.
Hirto silêncio de muro,
de pano abafando a boca,
de pedra esmagando ramos,
é seco e sujo silêncio
em que se escuta vazar
como no fundo da mina
um caldo grosso e vermelho.
Não há notícias de Espanha.*

Carlos Drummond de Andrade
Novos poemas (1946-1947)

I. 1939-1973

1. O imediato pós-guerra

Assim se refere Reginaldo C. Morais ao regime que se inicia na Espanha com o final da guerra civil e a vitória dos *nacionais*:

Em 1939, na península Ibérica, o fascismo completava sua “missão” de esmagar comunistas, socialistas, anarquistas e liberal-republicanos. Guernica havia sido o ensaio dos bombardeios hitleristas da II Guerra Mundial. E o regime que se ergueu sobre a cruzada franquista sobreviveu à derrota nazista.

Mas a Espanha fascista era um país em ruínas: 183 cidades devastadas, 500 a 800 mil mortos e uma produção agrícola-industrial em pedaços (...) Reconstruir a Espanha para Franco, significava purificá-la em sangue e castigos. Além de 500 mil exilados e dois milhões de prisioneiros, o regime executou, em poucos anos, um número próximo a 100 mil pessoas.

O sistema político-social erguido sobre essa hecatombe era uma síntese particular do fascismo e do bonapartismo (...) Apenas um partido político existia, a Falange, com a responsabilidade de reger a im-

prensa, a propaganda e os sindicatos corporativos (...) Concedendo grande poder ao clero, através da instrução religiosa obrigatória nas escolas públicas, e controlando rigidamente a imprensa, Franco parecia manter a Espanha fora do século XX. Afinal, apenas em 1959 serão liberadas notícias estrangeiras, e só em 1961 se autorizam informações sobre o processo Eichman e as atrocidades nazistas... O governo detém o monopólio de papel e o distribui conforme critérios políticos (Moraes: 10-11).

O obscurantismo que a ditadura franquista inaugura só é comparável ao da própria Inquisição Espanhola, já que o espírito que alenta a *cruzada* de Franco é o mesmo.

É também religiosa a metáfora da qual se serve Manuel Abellán, quando fala do “prolongado y sinuoso calvario” que a produção teatral espanhola viveu sob a ditadura.

O propósito do regime era a paciente e sistemática destruição de tudo que viera antes, considerado resultado e símbolo da decadência social, política e cultural em que a Espanha tinha caído.

Pode-se imaginar o clima de terror que tomou conta de produtores e difusores da cultura nas circunstâncias que nos descreve o mesmo Abellán:

Bajo la amenaza de delito de rebelión militar y juicio sumarísimo, librereros, editores y particulares debían entregar a las comisiones de depuración toda clase de impresos: libros, folletos, revistas, carteles o grabados disolventes o inmorales; textos reputados de propaganda marxista y todo cuanto de algún modo significara falta de respeto al estamento militar, atentado contra la unidad de la patria, menosprecio hacia la religión católica y, en suma, todo cuanto se opusiera al significado y fines de la Cruzada Nacional (Abellán: 20).

Pode-se imaginar também que a Espanha de Franco, nos dez primeiros anos depois da vitória dos *nacionais*, não tenha visto nada além do teatro de propaganda do regime e do naturalismo domesticado de Benavente e seus epígonos o que, aliás, vinha a ser quase a mesma coisa.¹

Nestas sinistras circunstâncias, é fácil entender que os *esperpentos* de Valle-Inclán estivessem condenados ao mais absoluto silêncio.

2. O fim do isolamento

A conjuntura internacional dos anos cinquenta, com a Guerra Fria, vai determinar mudanças com relação ao regime de Franco, dado o interesse estratégico da Península: em 1955, a Espanha finalmente ingressa na ONU, rompendo um isolamento de quase dez anos.

Além disso, por sua legislação trabalhista extremamente retrógrada, passa a ser um excelente negócio para os investidores estrangeiros. Assim, ao mesmo tempo em que eram restabelecidas as relações do Estado espanhol com as democracias ocidentais, iniciavam-se negociações para viabilizar seu desenvolvimento econômico: em 1958/59, o Fundo Monetário Internacional e a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico estabelecem o primeiro plano de estabilização econômica, liberando empréstimos que possibilitam a retomada industrial e econômica responsável pelo “milagre econômico” dos anos sessenta.

O liberalismo econômico substitui o modelo autárquico anterior, provocando um deslocamento do centro das decisões para o núcleo dos tecnocratas da Opus Dei, formados em Harvard.

A alta da inflação e um movimento operário de novo organizado e fora do controle dos sindicatos verticais de Franco faz com que este período, apesar da enorme repressão, seja sacudido pela agitação estudantil e por sucessivos movimentos grevistas.

Logo no início da década de 50, o teatro também dá mostras de renovação com o surgimento da chamada geração realista cujos autores de maior relevo são Antonio Buero Vallejo e Alfonso Sastre.

Buero e Sastre serão também os principais protagonistas de uma polêmica, mais para o final da década, sobre a ética do escritor com relação ao regime autoritário.

Buero, partidário do *posibilismo*, versão espanhola da famosa tese de que é preciso minar o sistema de dentro dele e para isso fazer certas concessões, teve alguns enfrentamentos com a censura mas conseguiu publicar e estreiar a maior parte de sua obra.

Já Sastre, que recusava qualquer compromisso com a ditadura e não admitia praticar a autocensura, esteve em permanente conflito com as autoridades e muitas de suas obras só puderam ser encenadas durante a transição.

Segundo Urszula Aszik :

Las detenciones, encarcelamientos y prohibiciones de la censura marcaron su trayectoria artística y su vida personal, no obstante, en ningún momento dejó de escribir y atacar la injusticia social, la dictadura y el terror. De esta manera, iba convirtiéndose en símbolo de lucha. A pesar de su esporádica presencia en los escenarios, con frecuencia interrumpida por las intervenciones de autoridades franquistas, Sastre influía en el desarrollo del teatro contemporáneo en España y tenía sus seguidores entre los representantes del teatro independiente y político (1995: 156).

O teatro independente e alguns grupos universitários foram, de fato, de fundamental importância, durante a ditadura, para a sobrevivência não só do teatro dos que não transigiam com o regime, caso de Sastre e dos autores do “nuevo teatro”², como também do *esperpento* valleinclanesco, sempre intransigente com o poder.

Ainda de acordo com a hispanista polonesa:

Con la apertura de las fronteras llegan a España noticias de las vanguardias teatrales europeas, y en este contexto, en los años sesenta, se hizo posible la recuperación de algunas obras de Valle-Inclán y Lorca, así como la difusión, aunque fuese limitada a la “sesión única”, de los dramaturgos extranjeros, como Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Genet, etc (op. cit.: 158).

É justamente numa dessas sessões únicas, que o Teatro Universitario de Madrid, dirigido por Juan José Alonso Millán, faz, no Festival de Teatros Universitarios de Murcia, em abril de 1959, a primeira apresentação de um *esperpento* de que se tem notícia durante a ditadura: trata-se de *Los cuernos de don Friolera*, que as tesouras da censura reduziram a *Don Friolera*.

Ricardo Domenech, em “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”, nos dá seu testemunho sobre o espetáculo:

Tras muchos esfuerzos, que no puedo detallar, se consiguió dar una representación, a puerta cerrada — es decir, sin que se abriera taquilla — en el Teatro Romea. Esta representación, a la que también tuve la suerte de asistir, se desarrolló en un clima extraño, enrarecido; un clima, casi diría, semiclandestino. Al final, los aplausos fueron nutridos, enérgicos, calurosos (Domenech, 1966: 167).

Apesar do evento ser tão minoritário, a reação não se fez esperar. A resenha publicada no dia seguinte num jornal murciano ironicamente chamado *La Verdad*, sob o título de “Protestamos”, diz o seguinte:

Ayer protestábamos enérgicamente en nuestra sección de teatro del bochorno a que se ha sometido a nuestra ciudad, en plenas fiestas tradicionales por unos grupos de Teatro Universitario forasteros, pero españoles, que nos han venido a representar más obras de todo punto rechazables y que han ofrecido uno de los más lamentables espectáculos que hayamos presentado en varios años.

Por el mero hecho de haber sido alabadas publicamente estas representaciones, y con plena conciencia de nuestra responsabilidad, queremos insistir enérgicamente en la protesta. Recogemos así el sentir de lo más sano de nuestra ciudad, que sin flojeras, sin remilgos — y con máxima autoridad, en muchos de los casos — nos ha manifestado su asentimiento a nuestra protesta de ayer.

Ni por las obras elegidas, ni por el fin de las representaciones, ni por el público a que se destinaba y que merecía un mayor respeto, se debieron presentar estos reales y auténticos esperpentos. Que no podemos admitir que sean, ni por lo más remoto, en caricatura o sin ella, “lo más profundo y popular del iberismo”, “las esencias inmovibles de la raza”, como con una lastimosa ligereza escribió alguien ayer mismo en letras de molde. (¡Qué dolor tan hondo que esto lo digamos todavía veinte años después del cambio radical de España. El cambio que don Ramón del Valle-Inclán y compañía se esforzaron en evitar!).

Pero lo que más nos duele es que sean nuestros universitarios quienes echen en su bagaje artístico y formativo esta clase de obras. No se trata de unas compañías de teatro profesionales, sino de unos muchachos y muchachas en época de formación humana. No se trata de un estudio, de un ejercicio que dentro del aula y bajo la dirección de un profesor preparado y con pleno sentido de su misión y responsabilidad, plantea y resuelve — resuelve — problemas hondamente humanos, auténticos y representativos. No se trata de problemas fundamentales que, como hombres o como profesionales, estos universitarios y universitarias hayan de abordar con la debida guía y que sean imprescindibles. No. Se trata de unas obras planteadas, proseguidas y resueltas, si es que lo están, dentro de una concepción, en un ambiente, con un ropaje externo de vicio, de desorden, de desequilibrio, de morbosidad.

No. Repetimos que gracias a Dios esto no es lo humano, así en absoluto. Y que si algo tiene de humano, su presentación es muy unilateral, y por ello, muy incompleta, muy poco formativa.

Pero, sobre todo, es eso: antinformativo, antieducador. En el fondo más íntimo, la tragedia está en que estos muchachos y estas muchachas — nuestras hijas, nuestras hermanas, nuestras novias, las futuras madres de nuestros hijos —, en la época más decisiva de sus vida, cuando están ultimando su formación humana, cuando van a elegir o a ser eligidas en ese misterio, hermoso y eterno, de la elección de compañera para el viaje y la misión de la vida, se prestan a hacer, tengan que vivir y representar con el mayor verismo posible, el papel de una prostituta.

No queremos tontas ignorantes a nuestras hijas o nuestras futuras esposas. Pero mucho menos prostitutas o magníficas intérpretes de este triste papel. No creemos que las grandes mujeres que hemos conocido en nuestra historia y en nuestra vida — nuestras propias madres — hayan necesitado incluir nunca, en su programa formativo, la triste representación del papel de ramera pública ni admirar y aplaudir a quien lo interpreta sobre unas tablas con estupendo verismo — en pasión, en gesto y en vestuario — ante cientos de espectadores.

Nos duele especialmente por ellas, actrices aficionadas y espectadoras. Ellas, ingenuas cuando se creen que se han emancipado de las ligaduras de la mujer antigua; como si por eso hubiesen dejado de ser mujeres con una personalidad y una misión inmutable; precisamente más dignas de lástima cuando por una coquetería y un “snobismo” sin razón, entran a formar parte de un ambiente que sólo las degrada y las desencaja de su auténtico ser. Recordamos aquellas palabras llenas de sabiduría y amor del mucho más vanguardista Pio XII: “A pesar de su desenvoltura, y aun a veces de su mentalidad masculina, la joven llamada “moderna” conserva de buen o mal grado los caracteres innatos, indelebles de su sexo: su imaginación, su sensibilidad, su tendencia a la vanidad pueril, o, por lo menos, con bastante frecuencia, a la coquetería más peligrosa; y así, se deja caer en el anzuelo, si es que no se lanza a él ciegamente”.

No creemos nada más triste que estas muchachas — ridículas y cojitranças discípulas de la Sagan y compañía — que al cabo de unos cuantos meses se creen a la vuelta de todo... que es tanto como decir a la vuelta de nada importante fuera de su propia desilusión y quizá su propia perdición.

No creemos que nadie pueda tacharnos de antivanguardistas ni de nada parecido. Pero ¿desde cuándo el vanguardismo y el progreso y los avances de la humanidad se han hecho apoyándose en el vicio? Y, ¿es que por vanguardismo vamos a resucitar ahora a Valle-Inclán — y a este Valle-Inclán, precisamente — ? ¿Es que podemos admitir el volver de nuevo a una época y a una situación política, y a unos hombres salvajemente demoledores y a volver a los insultos a instituciones tan fundamentales, como por ejemplo, el Ejército? Creemos que estos vanguardistas vienen con demasiado retraso. No es esta política de la España de Valle-Inclán que necesita nuestra España de hoy ni nuestra Europa.

Por desgracia, son muchos los problemas que en todos los terrenos tiene hoy planteados España, Europa y en el mundo y en los que pueden mostrar su inteligencia, su tesón y su arte nuestros universitarios — futuros políticos, abogados, economistas, técnicos — antes que a dedicarse a traer a nuestros escenarios el peor lenguaje y antes de convertirse a la faz de nuestro pueblo — ¡bastante deseducado ya el pobre! — en representantes de lo peor de la sociedad (apud, Hormigón, 1986: 71-73).

Mesmo correndo o risco de cansar o leitor, transcrevemos a resenha na íntegra por traduzir com fidelidade canina o pensamento oficial.

Note-se sobretudo a estratégia diversionista do autor do texto que o leva a apoiar sua crítica no viés moralista, detendo-se longamente nos malefícios que espetáculo tão “rechazable” poderia trazer principalmente às mulheres, devidamente demonizadas ao menor sinal de escapar do seu papel de “futuras madres de nuestros hijos”³, deixando para falar do motivo propriamente político do “protesto”, os insultos à instituições tão fundamentais como o Exército, só muito de passagem no penúltimo parágrafo.

Valle-Inclán vai ser diretamente citado, neste longo texto, apenas três vezes: a primeira para ser definido, em claro e bom som, como adversário do regime; a segunda para perguntar-se se é preciso ressuscitar Valle-Inclán só para ser vanguardistas e justo o Valle-Inclán dos *esperpentos*, numa clara alusão à recente descoberta de Valle pelos europeus e na única referência da resenha, ainda que muitíssimo indireta, a questões formais; e a terceira, para reforçar mais uma vez a total e absoluta incompatibilidade de autor tão “salvajemente demolidor” com “nuestra España de hoy”, contrapondo a Espanha de Franco à Espanha de Valle-Inclán.

Como se pode constatar novamente (cf. p. 41), quando os tempos são bicudos não é preciso recorrer a argumentos pretensamente formais para pôr Valle-Inclán no ídex.

Mas toda essa arenga requentada mostrava-se absolutamente inútil porque, nesse mesmo momento, fora da Espanha, assiste-se a uma crescente revalorização do autor que, para desespero do resenhista murciano, “había afectado menos al Valle-Inclán modernista y simbolista de los primeros años del siglo, que al autor esperpéntico de los años posteriores a la primera guerra mundial” como nos explica Wilfried Floeck, que acrescenta ainda: “El renacimiento de Valle-Inclán afectó primera y fundamentalmente al dramaturgo políticosocial y desenmascarador. Se hallaba en relación con la creciente politización en Europa del concepto de literatura realizada por la izquierda europea, agrupada en torno a Sartre y a Brecht” (Floeck, 1986: 167).

Em 1963, Jean Vilar dirige o Théâtre National Populaire em *Luces*, que, ironicamente, tem sua estréia mundial em Paris, e é muito bem recebida pela crítica mais progressista e pelo público.

Dois anos depois, *Luces* estréia na Bélgica, pela Companhia Rideau de Bruxelles, sob a direção de Pierre Laroche, e é um absoluto sucesso de crítica e de público.⁴ Igual acolhida esperava, no Festival de Edimburgo em 1968, a montagem realizada pelo Oxford Theatre Group, dirigido por Nic Renton.

Na Espanha, apesar da repercussão tão desfavorável segundo pudemos ver na resenha do *La Verdad*, ou muito provavelmente graças a ela, a apresentação do TUM deu início a uma tradição de montagens dos *esperpentos* por grupos universitários e independentes que, como não nos cansamos de dizer, foi e continua sendo a maior responsável pela sua sobrevivência.⁵

Em abril de 1964, o Teatro Español Universitario de Farmacia, sob a direção de Juan Antonio Hormigón, estreou, no Teatro Principal de Zaragoza, *Las galas del difunto* e *La hija del capitán*.

No exato ano do centenário de Valle, o grupo Akelarre estreou em Bilbao *Luces de bohemia*, que teve uma outra montagem em 1967, em Sevilha, pelo Teatro Universitario da cidade.

Mais uma vez é a Ricardo Domenech que recorreremos para saber alguns detalhes sobre a montagem de Hormigón:

Tuve ocasión de asistir a este estreno. El teatro aparecía abarrotado de un público joven y entusiasta. El montaje, muy dentro de un estilo épico, con marcada tendencia al *gran espectáculo*, fue excelente. Cuando cayó por última vez el telón, el teatro se venía abajo de tantos y tan calurosos aplausos. Hubo de quedar la escena vacía, en homenaje al autor, y aquel público joven aplaudió y gritó “bravos” durante largos y prolongados minutos. Esos aplausos se grabaron tan fuertemente en mi memoria que, como si tratara de un reflejo condicionado, los recuerdo en todo su volumen cuando oigo o leo cualesquiera vejámenes a la obra de Valle-Inclán o, simplemente, cualesquiera dudas acerca de su *teatralidad*, etc (Domenech, 1966: 457).

Podemos supor que a lembrança dessa noite de estréia deve ter sido uma constante para Domenech durante a década de sessenta, pois diante do “renascimento” cênico dos *esperpentos* a crítica acadêmica e jornalística voltou a se debruçar sobre a obra dramática de Valle, reabrindo a discussão sobre sua “teatralidade”, não faltando dúvidas sobre ela, nem *vejámenes* ao autor.

Dentre os críticos que se dedicaram ao assunto existe um, em especial, cujos argumentos gostaríamos de examinar mais detidamente, já que, talvez por ser escritor famoso e supostamente “de esquerda”, seu nome sempre vem à tona quando se trata do tema: Ramón J. Sender.

O autor de *Imán*, escreveu em 1965, em seu exílio californiano, um livrinho chamado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia* onde defende a idéia de que o teatro de don Ramón, admirável por sua cor, luz e poesia quando lido, não resiste à representação sobre um palco.

Sender começa por afirmar que “el teatro de don Ramón no es teatro”(32) por “esa base sensual que le obligaba a ver el mundo de sus sueños — antes de escribirlos — *sub specie pictorica*”.

A expressão latina tem endereço certo e vem se contrapor à usada por Ramón Pérez de Ayala que, justamente para defender a teatralidade da obra dramática de Valle, afirmou que “todas

sus creaciones están enfocadas *sub specie teatri*, como decían los antiguos; desde las Sonatas, hasta los últimos esperpentos (Ayala: 140).

O ponto de partida para o raciocínio de Sender é a afirmação, que diz ter ouvido várias veces de Valle-Inclán, de que “sus novelas y comedias nacían de un deseo casi físico, confuso y brillante y que cuando ese deseo era más vivo comenzaba a darles forma por combinaciones ideales de masas de color” (23), maneira inicial de ver a realidade que o escritor considera eficaz para a construción da narrativa mas falsa e inadaptable para o teatro.

Comentando o proceso creativo de Valle, Roberto Sánchez, num artigo em que trata de examinar os puntos de contacto do dramaturgo galego com Gordon Craig, diz o seguinte:

La teatralidad de su obra, bien se sabe, tiene como punto de partida un fuerte sentido visual: color y forma; se desarrolla a través de una serie de imágenes sugestivas y dramáticas. Pues bien, es este aspecto lo que tal vez más lo relaciona con la tarea escenográfica de Craig, ya que, a fin de cuentas, la visión teatral de ambos parte del escenario; es decir, que es el ambiente escénico, el lugar y su decorado, lo que inspira la acción. Nuestro mundo antecede en su creación al hombre, y así, según él, el escenario precede al actor y lo condiciona. Este concepto se encuentra por doquier en los escritos de Craig y no hay más que ojear cualquiera de ellos para comprobarlo (...) Las teorías de Craig, aunque Valle no las conociera, nos permiten comprender mejor cómo en la obra teatral de éste la preeminencia de la imagen, o sea su escenografía, no está en conflicto con lo literario, o sea el diálogo. La división entre lo verbal y lo visual, según predicaba Craig, no implica oposición sino precedencia, es decir, concepción y ejecución. Una obra, repite muchísimas veces, se concibe en imágenes (o “ideas”) a las cuales ha de seguir el lenguaje; en su ejecución, la palabra procede de las formas visuales. De este modo la palabra adquiere una fuerza mayor, ya que no está contradicha por la realidad visual en que funciona sino que, al contrario, resulta reforzada por ella (Sánchez : 35).

E é exactamente com relação a este ponto que Sender admite suas diferenças com Valle:

Yo no creía en la importancia que don Ramón daba a la materialidad de la escena, es decir, a la complejidad y pertinencia del decorado. “La gran obra de teatro requiere escenario”, repetía Valle-Inclán. Yo creía que el teatro era sólo palabra y gesto y que lo demás sobraba (Sender: 31).

É, portanto, uma diferente visão do teatro (e, obviamente, de mundo) que os separa.

Enquanto para *don* Ramón “el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto”, para Sender este tipo de teatro, em que “es el escenario el que crea la situación” é irrepresentável. Para

ele, *La Celestina*, não é teatro “porque está concebida no como una estructura homogénea con sus realidades aparentes y determinantes, sus efectos interdependientes y su compleja exactitud, sino como una acumulación de massas de color estáticas y fijas”(Sender:37).

É curioso comparar esse conservador Sender de 1966 com o de *Teatro de masas*, de 1931, de quem nos fala o crítico Víctor Fuentes:

En su ensayo encontramos, contra lo que de panfletario pudiera parecernos hoy su título, un penetrante trabajo, donde el autor aboga por la incorporación a nuestra escena de las nuevas experiencias europeas, rusas y alemanas principalmente: un teatro concebido como espectáculo popular y que integra la tecnología y los nuevos medios de comunicación; el teatro sintético de Moscú, fundado por Stanislavsky, en donde trabajaron Reinhardt, Meyerhold, Gordon Craig, y experiencias más audaces, como la de Piscator.

O escritor que nos meados dos contraculturais anos 60 proclamava a irrepresentabilidade do teatro de Valle, trinta anos antes “incluye la dramaturgia de Valle-Inclán dentro de las corrientes más avanzadas del teatro europeo y lamenta que la escena española no esté preparada para montar las obras de Valle dentro de la nueva experimentación bajo la cual están concebidas”(Fuentes: 133).

Talvez sua trajetória política, do anarquismo inicial à mais aberta adesão ao liberalismo a partir de seu exílio americano, ajude a explicar tal marcha à ré em suas concepções estéticas.

O fato é que o livro daquele que faz questão de alardear o tempo todo que “Valle Inclán me tenía confianza” retoma a eterna discussão da teatralidade da obra dramática de Valle, no ano de seu centenário, com um ataque, que se pretende, mortal a seu teatro.

Se os amigos agem assim é de se imaginar o que não devia esperar *don* Ramón de seus inimigos de sempre.

Com efeito, a partir desta deixa inicial outros voltarão a insistir na irrepresentabilidade de suas peças.

Os motivos da acusação de não-teatralidade variam pouco e quase não se diferenciam dos da crítica dos anos 20 e 30 já que o modelo continuava sendo o benaventismo de sempre⁶.

Uma rápida olhada na *cartelera*⁷ também confirmaria essa mesma impressão de *déjà vu* a que o texto do crítico José María de Quinto, escrito em 1966, se refere:

Las preocupaciones del teatro español, *mutatis mutandis*, son exactamente las mismas que causaban las delicias de nuestros abuelos. Acaso, acaso, a los problemas del honor, típicamente feudales y aristocráticos, han venido a sucederles los que plantea la felicidad, como expresión única y acabada del ideal burgués. El teatro de la felicidad y del conformismo se ha adueñado de los escenarios. Matrimonios que, en el momento mismo de zozobrar, terminan arreglándose, hijos cuya rebeldía acaba en un emotivo abrazo, muchachas frívolas que recuperan el seso en el momento de ser madres. En fin, para qué seguir. En todos los casos, la realidad es menospreciada en favor de llevar la paz a las conciencias. Que se corresponda esta situación del teatro español con la realidad más profunda de España es harina de otro costal... (Quinto, 1966:27).

A crítica jornalística conservadora dos anos sessenta também não perdoou o teatro de Valle-Inclán.

O exemplo máximo e mais caricato da tentativa de acabar com o Valle-Inclán dramaturgo foi dado pelo crítico do *ABC*, *Cándido* (Carlos Luis Álvarez), que, em 1966, concluía sua resenha sobre *Aguila de blasón*, dirigida por Adolfo Marsillach, então em cartaz no María Guerrero, com a seguinte afirmação: “La verdad es que el teatro de Valle-Inclán está muerto, muerto y muerto”.

Também como nos anos 20 e 30, não deixou de haver, nos 60, uma outra crítica que defendesse seu teatro, como José Monleón das páginas de *Triunfo*:

A todo esto, a la propuesta de un Valle esteta, a la descornación de su Friolera, o al triple homicidio del crítico, hay que oponer el Valle esperpéntico, fundamental y último. Valle, de quien han tomado verdades los mejores dramaturgos españoles. Valle, que sepulta la trivial y mecánica concepción de nuestro teatro pequeño burgués. Valle, que remonta el seudonaturalismo teatral español. Valle, expresionista y épico. Valle, cruel y artaudiano. Valle, que se levanta clarividente contra las sinrazones de nuestra moral crepuscular. Valle, que no le importa escribir un teatro que difícilmente será estrenado. Valle, el más libre, más indomeñable y más nuevo de nuestros autores.

¿Muerto Valle? El esperpento continúa. Los muertos aún entierran a los vivos (in Monleón, 1975: 109-110).

Ou o já anteriormente citado Ricardo Domenech, na menos abrangente *Cuadernos Hispanoamericanos*:

Hace unos días ha circulado impresa, en un importante periódico de Madrid, algo así como un acta de defunción para el teatro de Valle. No tengo el menor interés en desautorizar opiniones que se desautorizan por sí mismas, pero es necesario recoger aquí, como dato, este agravio; un agravio destemplado y

peripatético. Acta de defunción que, a simple vista, parecería corresponder muy bien con esta ausencia del teatro de Valle de los escenarios españoles. La composición de lugar vendría a ser esta: si ni siquiera en ocasión del centenario del nacimiento del autor se representa su teatro, lo presumible es que, en efecto, ese teatro esté muerto.

Pero el lector avisado sabe muy bien por qué no se representa hoy el teatro de Valle-Inclán, el mejor teatro de Valle-Inclán: los *esperpentos*. Los empresarios teatrales, como los editores, tienen una frase que aplican a cierto tipo de autores: “Fulano o Mengano (aquí el nombre del autor de que se trate) plantea problemas”. Y no es un secreto lo que ocurre con esta criba — o con la posterior — . Lo que ocurre, simple y llanamente, es que ese autor queda al margen de las programaciones de los teatros. Pues bien: Valle-Inclán pertenece a esta especie — tan ilustre — de dramaturgos que plantean ciertos problemas, ciertos difíciles problemas, y que por ello quedan al margen de esas programaciones...

Ahora bien, no debe asombrar a nadie que este teatro esté ausente de los escenarios españoles. Lo extraño, lo realmente asombroso, sería que viésemos representar para grandes públicos *esperpentos* como *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* o *La hija del capitán*. Sería...un contrasentido. Es lógico y natural que estas obras no se representen hoy, como lo es también el que, en determinados sectores, brote esta necesidad de enterrar (mejor dicho, de enmudecer) ese gran teatro, precisamente porque está demasiado vivo, porque afecta demasiado — todavía — a nuestras realidades contemporáneas.

Sin embargo, si todo esto tiene una lógica, y no debe asombrarnos, no por ello hemos de aceptar — sumisos y resignados — tal estado de cosas. De ahí, por consiguiente, que antes de cualquier reflexión o aproximación crítica a la obra de Valle, lo que se impone es pedir enérgicamente, su representación. Dentro de los límites propios de un artículo, destinado a una revista minoritaria, yo quisiera, a pesar de esa limitada proyección, y como consecuencia de lo dicho, empezar por exponer un firme deseo, que no es sólo un deseo personal, sino que, en mi opinión, resume un amplio deseo colectivo: que se represente, en las adecuadas condiciones, el teatro de Valle-Inclán. Que se representen sus *esperpentos*, y que los públicos digan entonces si está muerto o está vivo ese teatro (Domenech, 1966: 455-456).

Uma das principais diferenças com os anos 20 e 30 é que as bem-sucedidas montagens europeias dos *esperpentos* e as que deles faz, na Espanha, o teatro independente são uma prova irrefutável de que, de fato, o desejo de que fossem representados não era apenas de um ou outro crítico isolado mas um desejo coletivo que, ultrapassando as fronteiras espanholas, se universalizava.

Diante de tão expressivo reconhecimento internacional dos *esperpentos* valleinclanescos e da cada vez maior pressão interna para sua encenação, o regime vai mudar sua estratégia com relação a eles: ao invés de proibir completamente ou mutilar o texto de forma a (aí sim) torná-lo irrepresentável, vai liberá-los para o consumo em versões suficientemente edulcoradas para permitir uma possível neutralização.

Como não era mais possível calar Valle-Inclán, tratava-se agora de tentar domesticá-lo.

E podia contar, inclusive, com a pessoa certa para executar tal tarefa: José Tamayo.

Um episódio ocorrido no início da década de 60 pode nos dar uma idéia aproximada da dimensão do oportunismo de Tamayo.

Nessa época, provavelmente animado pelo sucesso que o teatro de Valle-Inclán começava a fazer na Europa e com a conseqüente perspectiva de lucro que sua encenação na Espanha prometia, o diretor-empresário não poupou esforços e diligências junto às autoridades para que a censura liberasse sua montagem de *Divinas palabras*. Esgotados todos os recursos e diante da impossibilidade de apresentar a *tragicomedia de aldea* no Teatro Español, Tamayo não teve o menor problema em substituí-la por *El patio*, dos irmãos Álvarez Quintero, aqueles mesmos que Valle dizia que era preciso fuzilar, no caso de se querer proceder a uma reforma em regra do teatro espanhol.

Conhecendo esse episódio, não fica muito difícil imaginar que leitura Tamayo pode ter feito de *Luces* na montagem que fez da peça em 1971 e os verdadeiros motivos que o levaram a realizá-la.

Numa entrevista concedida a Moisés Pérez Coterillo, em dezembro de 1971, perguntado sobre o que tinha a declarar sobre as afirmações de determinado crítico de que “este Tamayo nuestro, nervioso, de voz encogida, más vivo que el hambre, agarrado como una lapa a la línea Casan-Brecht-Buero Vallejo-Valle-Inclán, mientras se alivia en la Zarzuela (no en la Zarzuela Palacio) y busca equilibrios con Torcuato Luca de Tena, y el Ministerio de Información, y se desorienta adrede como un santo, y le sale todo puntiagudo por casualidad, es una maravilla de ciudadano informado, de director escénico, un asombro de sensibilidad y de recursos escénicos”, responde com o seguinte palavrório:

— Yo quisiera distinguir entre oportunidad y oportunismo. Un autor francés, cuyo nombre no me recuerdo, el único que pudo estrenar una obra durante la ocupación alemana, contestó cuando le preguntaron cómo lo había conseguido: “Hay que saber decir con palabras permitidas, los sentimientos prohibidos”. Puedo decir que *Luces de bohemia* es un montaje oportuno. Si alguien siente la tentación de calificarme de oportunista sepa que hace seis años estoy moviendo trámites detrás de la autorización de este texto (apud Coterillo, 1971: 20-23).

Se fizermos as contas, veremos que a data em que Tamayo alega ter iniciado os trâmites para a autorização do texto de *Luces*, 1965, curiosamente coincide com a da estréia da peça na Bélgica, onde fez um estrondoso sucesso (cf. p. 106).

No que se refere a “palabras permitidas”, parece que Tamayo demonstra uma certa dificuldade para lidar com elas já que, na mesma entrevista, depois de afirmar que *Luces* tinha estreado em sua versão íntegra, faz a seguinte ressalva: “Bueno, excepto dos palabras que yo mismo he quitado porque podrían provocar inmediatas reacciones en el público que distraerían del interés general de la obra”, numa insólita atitude, vinda de um diretor de teatro, que surpreendentemente, como veremos adiante, fará escola.

Bastante reveladora da sua concepção de teatro, da sua interpretação errônea da teoria brechtiana e da sua relação populista com o público é a resposta que dá à acusação, feita por mais de um crítico, de ter transformado *Luces* num sainete:

Quizá pudiera, para un público universitario, cargarse las tintas sobre el esperpento, realizar un espectáculo más duro, más deforme y más crítico, pero nuestro trabajo está pensado para un público mayoritario, que sería incapaz de captarlo y de asimilarlo, en consecuencia. Pienso que esa otra línea de Valle-Inclán, la del sainete, es perfectamente útil como mecanismo de distanciamiento al estilo de como lo quería Brecht, como freno y contestación sociológica (op. cit.: 268).

A crítica independente, é claro, tem outra opinião a respeito:

Lu ces de bohemia, puro teatro, fue escrita hace casi cincuenta años, y durante ese tiempo se le ha negado el derecho de existir como teatro. Finalmente ha sido representada por la compañía de José Tamayo, y presentada con todos los honores dentro del marco del II Festival Internacional de Teatro de Madrid. Pero sigue sin existir como teatro, pues tal como está montada por Tamayo, esta insobornable obra es un puro soborno, un triunfo de la domesticidad: Bakunin recitado con acento de beata (Fernández Santos, 1971: 27).

Depois de afirmar que Tamayo, transformou Max Estrella num burguesinho elegante e a história que conta, destituída da ferocidade e da alegria amarga do texto de Valle, em um patético drama benaventino, Fernández Santos assim termina sua resenha:

Max Estrella es una bomba trágica que vaga por un Madrid sainetero, pero Tamayo, nuestro mejor montador de zarzuelas, reduce la bomba al redil del sainete. La revolución formal propuesta por Valle-

Inclán se queda en sueño, y su navaja iconoclasta sin filo, mellada por el acuerdo entre los hipotéticos afiladores y los falsos dioses a quienes amenaza. José María Pemán, que es uno de los pocos escritores españoles que sabe de qué habla cuando lo hace de política española, ridiculizó la prohibición poscensural de *El círculo de tiza caucasiano*, asegurando — con razón — que nadie se sentiría dispuesto a poner fuego en el Ministerio del Trabajo después de verla. Con la misma lógica, y ateniéndonos al montaje que José Tamayo ha realizado de *Luces de bohemia*, unos cuantos miles de veces más violenta y políticamente agresiva que la de Brecht, nuestro gran maestro gaditano puede estar seguro de que esta vez si que es posible que alguien se acerque a las puertas de ese Ministerio, pero no con intención de quemarlo, sino de bendecirlo. Cosa lógica cuando se representa un feroz esperpento libertario con la imaginería de un serial de hermanita San Sulpicio (Fernández Santos, op. cit.).

A montagem de Tamayo é emblemática da liberalização de fachada que o regime promoveu cada vez que as mudanças vindas de fora e sua necessidade de adaptar-se a elas exigiram certo relaxamento da sua pétrea rigidez.

Assim, no início dos anos 60, a abertura ao turismo e ao capital estrangeiro parece vir acompanhada de uma abertura política, por volta de 1966, logo sufocada pelo recrudescimento da censura e da repressão ao movimento operário.

Em janeiro de 1969, Franco decreta o estado de exceção, para combater a agitação social e a guerrilha urbana do separatismo basco, mas três meses depois, respira-se novo ar aberturista, propiciado, desta vez, por uma conjuntura em que o fim do milagre econômico e a necessidade de integração à CEE, no quadro mais amplo do reordenamento mundial na disputa dos mercados, forçam setores industriais e financeiros a liberalizar o regime.

Essa segunda abertura, na esteira da qual Tamayo estréia *Luces*, mal se sustenta até o seguinte estado de exceção.

Em junho de 1973, o almirante Carrero Blanco assume o governo, disposto a sufocar as reformas, pretendidas pelos setores pró-abertura, e a esmagar a oposição, garantindo o continuismo do “franquismo sin Franco”.

Para que isso fosse possível

todo estaba “atado y bien atado”. Cuando el dictador faltara, su compañero, amigo y consejero, Luis Carrero Blanco, se encargaría de sujetar las riendas del Estado, sin concesiones de ninguna clase. Todo pasaba por el almirante: era la clave del complicado sistema instaurado por Franco.

Día tras día y hora tras hora, siempre había permanecido al seguro resguardo de su sombra. Todas las leyes habían pasado por sus manos, todos los ministros habían circulado antes por el cedazo del almirante, los encuentros con el Conde de Barcelona, la educación del príncipe don Juan Carlos de Borbón, las grandes decisiones de Estado, la política exterior, incluso las cacerías y las zarzuelas que tenían que pasar por la domesticada Televisión Española, todo o casi todo, había sido puntualmente informado a su Caudillo por ese hombre de aspecto tosco, taciturno y persona de pocas bromas (Clemente, 1994: 11-12).

Um detalhe, porém, escapava ao conhecimento de Franco: que às nove horas e vinte e oito minutos da manhã de 20 de dezembro um espetacular atentado da ETA faria voar a mais de dez metros de altura o carro onde viajava o delfim.

O sucesso da “Operação Ogro” reabria a questão sucessória e dava início ao longo período da transição política da ditadura para a monarquia parlamentar constitucional.

II. 1973-1982

1. “Abertura” e garrote vil

Com a morte de Carrero Blanco “el pánico tomó los círculos oficiales (...) El atentado estaba dirigido a intensificar las latentes divisiones entre las fuerzas del régimen, como indicaba claramente el comunicado de ETA donde aceptaba la responsabilidad por su muerte: Carrero Blanco, hombre duro y violento en sus actitudes represivas, era la clave que garantía la estabilidad y la continuidad del sistema franquista. Seguramente, sin él, las tensiones en el gobierno entre la Falange y la Opus Dei habrían de intensificarse” (Preston:1235).

De fato, as hostilidades entre imobilistas (Falange) e reformistas (Opus Dei), que começaram a se evidenciar já no final da década de 60, se aprofundaram ainda mais, depois de morto aquele que bem ou mal representava um certo consenso.

É importante lembrar que em 1973 explode também a crise do petróleo, detonando um processo recessivo para os países periféricos do sistema, golpe mortal no “milagre econômico”, que faz emergir com maior força os problemas históricos do Estado espanhol (questão agrária, desigualdades regionais, dependência econômica e tecnológica do exterior), gerando protestos e greves debelados com a brutal repressão de sempre.

Em 3 de janeiro de 1974, a Espanha tem o primeiro governo do que viria a ser chamado transfranquismo, “una curiosa mezcla de discípulos del perseguidor Blas Pérez González — cabeza visible de la represión durante los años cuarenta y cincuenta —, tecnócratas de camisa blanca y azul y Pío Cabanillas, que estaba en el gobierno como representante del cabanillismo moderado”(Montalbán, 1985: 32).

O ministro do Interior de Carrero, Carlos Arias Navarro, que mereceu o epíteto de “El Carnicerito de Málaga” por sua atuação como juiz nessa localidade durante a guerra civil, assume a chefia do novo governo, tratando de lhe dar um verniz liberal e reformas conservadoras.

Seu discurso de 12 de fevereiro, no plenário das cortes franquistas, aparentemente liberalizante, chamando à participação e à abertura, é escandalosamente desmentido a 1º de março pela

condenação ao garrote vil do jovem anarquista catalão Salvador Puig Antich e do polonês Heinz Chez, apesar da enorme mobilização internacional a favor dos condenados⁸.

Amplios setores da oligarquia, pressentindo o fim do regime, clamam por democracia; passa a ser comum a demissão de ministros, desde sempre comprometidos com o franquismo, em nome da liberalização, como é o caso de Pío Cabanillas. Aumenta a contestação religiosa, que atinge inclusive parte da hierarquia da Igreja. Por outro lado aumenta a presença da extrema direita como força paralela fiscalizadora das “debilidades” de Arias; a Opus assume um discreto segundo plano no governo.

A revolução dos cravos, no vizinho Portugal, inquieta ainda mais o *bunker*, principalmente depois que a queda de Spínola evidencia sua esquerdização e reacende a esperança de alguns setores da oposição de que um processo parecido se dê na Espanha: a agitação universitária recrudescer, as greves se sucedem. Os socialistas (oposição escolhida por bom comportamento como interlocutor ideal para a transição sem ruptura), porém, já mantém contatos informais com representantes do regime.

Em 27 de setembro de 1975, o franquismo dá mais uma desesperada demonstração de força, executando cinco membros da ETA e FRAP, apesar da enorme mobilização nacional e internacional a favor dos condenados. Diante da forte reação que mais este ato bárbaro provocou em todo o mundo, Franco reúne na Plaza de Oriente seus seguidores para glorificar, pela última vez, a Espanha eterna.⁹

No início de novembro, o ditador ingressa numa clínica de onde, depois de uma agonia que se arrastou por mais de duas semanas, já não sairá vivo. Muitos comemoram com champanhe, alguns choram o caudilho morto, o bunker se rearticula para manter as rédeas do poder.

2. Transição pactuada, cultura amordaçada

(...)

D'aquí a quatre hores passaràs a ser l'incòmode record

per les consciències d'alguns

que han fet veure que lluitaven,

i que al primer cluc d'ulls que els ofereixin,

pactaran un seient al presbiteri,

amb els mateixos que, d'aquí a quatre hores,

vint-i-sis anys només, et mataran.

Josep Miquel Servià

Homatge a Puig Antich, 2 de março de 1974

Uma montagem de um *esperpento* tão declaradamente antimilitarista quanto *Los cuernos*, a primeira que o teatro comercial espanhol fazia, em 1976, momento de auge do movimento de massas e decisivo para o futuro do país, bem poderia servir de marco a uma Espanha que se preparava para romper radicalmente com o regime que o generalíssimo deixara de herança.

Porém, assim como o movimento operário foi traído e freado por suas próprias direções — o PSOE e o PCE —, rendidas à transição pactuada com o franquismo, o *esperpento* valleinclaniano foi vítima, outra vez, nas mãos de José Tamayo, de mais uma traição do veterano diretor, evidenciando que no teatro também (e poderia ser de outra forma?) a transição pactuada impedia a tão necessária mudança estrutural que só a ruptura completa podia propiciar.

Carlos Gortari, da equipe de *Pipirijaina*, abre o debate que a revista promoveu sobre *Los cuernos*, de Tamayo, em que também participam o diretor-empresário, três atores de sua companhia, Antonio Buero Vallejo e Ricardo Domenech, com a seguinte observação:

Situar esta obra es también localizarla estéticamente, lo cual nos lleva inmediatamente al *esperpento*, del que *Los cuernos...* es una evidente concreción. Y aquí podríamos ya avanzar una de las principales críticas que se han dirigido al montaje de Tamayo, en el sentido de que se trata de un montaje — según han opinado muchos — excesivamente sainetesco, excesivamente alegre. Un montaje, en suma, que no nos da toda la agresividad que encierra la estética del *esperpento* y que, de alguna forma lo desvirtúa. Quizá a esto haya contribuido en gran medida la elección de diversos elementos que intervienen en el

montaje, como son los decorados de Pepa Estrada o la propia interpretación de Antonio Garisa, que es un actor al que el público tiende a identificar con otro tipo de teatro. Y, por supuesto, quizá haya influido también el hecho de que este país esté aún en “baza de espadas”, es decir, que los fundamentos democráticos de nuestra vida política aún siguen sin cimentarse y continúan estando pendientes del “querer o no querer” de los que hasta hoy han dominado... (Gortari: 48).

Embora na sua resposta ao assistente de Tamayo, Luis Balaguer, sobre que crítico concretamente teria afirmado que a montagem era sainetesca, Gortari tenha preferido não citar nomes, essa opinião é mais ou menos generalizada na crítica independente.

Pedro Altares, por exemplo, da própria *Pipirijaina*, nem um pouco deslumbrado pelo texto, depois de iniciar sua resenha referindo-se ao que considera a inaturalidade da Espanha de *Los cuernos*, assim continua seu comentário:

El texto de *Los cuernos de don Friolera* ofrecía, a juzgar por su lectura (...), una serie de posibilidades que el montaje de Tamayo no contempla. En realidad, todos los defectos se agudizan en esa luminosidad *naif* que acartonaba personajes y les resta la más mínima eficacia crítica (...) El esperpento desaparece para dejar paso a una especie de torpe ridicularización. Se supone que lo que ha intentado Tamayo es “comercializar” la obra. Probablemente, en lo que a la taquilla se refiere, lo haya conseguido, aunque el éxito esté en buena parte motivado por el medio siglo de prohibición. El precio, no obstante, parece alto: hacer de Valle-Inclán un autor aburrido y, lo que es peor, “histórico”. Probablemente *Los cuernos de don Friolera* hubiera necesitado imaginación y heterodoxia a raudales. No ha sido así y la representación es un modelo de domesticación del autor y de atonía crítica (Altares: 55).

O mais apaixonado Ángel Fernández-Santos, em sua resenha para *Insula*, trazendo à lembrança do leitor as anteriores experiências de Tamayo com o dramaturgo galego, nem se dá ao trabalho de entrar em muitos detalhes, ao comentar essa nova montagem:

José Tamayo no sólo es el estrenador oficial del teatro de Valle-Inclán, sino también su endulzador institucionalizado(...) El espectáculo (...) no es en rigor, más que una transposición edulcorada del texto original. Valle-Inclán en cuanto dramaturgo, sigue inédito. Y, con esto, ya está todo dicho (Fernández-Santos, 1976:15).

Não é diferente a opinião de Alberto Fernández Torres, na mesma *Insula*, quando da reestrelagem da montagem, em 1977:

Está aún por descubrir una estética del esperpento. Como ya ha señalado acertadamente algún crítico[Ricardo Domenech], el esperpento se basa en buena medida en la acumulación de extremos, en la discordia como método. Pero la estética del esperpento no puede quedar reducida a una *estética discordante*, sino a una estética de lo discordante. El esfuerzo realizado por Tamayo tiende (y no del todo, pues se queda corto) más a lo primero que a lo segundo. Tomando por base unilateralmente los aspectos sainetescos de los esperpentos de Valle-Inclán intenta llevarlos hasta sus últimas consecuencias. No obstante, el esperpento — por más que Valle-Inclán lo definiera como el sainete multiplicado por cuatro — no se reduce exclusivamente a una especie de inflación sainetinesca. Es una forma de tragicomedia desgarrada en la que se dan cita lo más grotesco y lo más tierno, lo más ridículo y lo más noble, en una *mezcla agresiva* y — digámoslo otra vez — discordante.

Por el contrario, el montaje de Tamayo conduce más a la uniformidad, a limar las asperezas, dando una versión de Valle-Inclán excesivamente amable y suave, a pesar del propio texto (Fernández Torres, 1977:15).

Mas voltemos ao debate de *Pipirijaina*, precioso documento que nos informa do espírito que norteou a montagem em questão e, conseqüentemente, das idéias que essas figuras tão representativas do sistema teatral espanhol, como são os membros da Compañía Lope de Vega, têm sobre o gênero criado por *don* Ramón e sobre o próprio teatro.

Logo de saída, o assistente de Tamayo, Luis Barlaguer, defende-se da acusação de Gortari, com a seguinte resposta:

En cualquier caso, yo pienso que el sainete tiene un sitio de especial relevancia en nuestro teatro. Tiene, por así decirlo, una importancia capital. El sainete, por otro lado, no es extraño a la propia esencia del esperpento, ni creo que para éste sea un demérito el rozar con el sainete que me parece anterior y, quizás, más prestigioso que el esperpento... (Gortari:48).

De onde se pode entender que a montagem não teria tendido ao sainete, o que Balaguer, no fundo, considera lamentável, tal o elogio que faz do gênero, incomparavelmente superior, só falta dizer com todas as letras, ao *esperpento*.

Em sua defesa e na das relações entre *esperpento* e sainete, que no entanto ficam sem explicitar, virá rapidamente o dramaturgo Antonio Buero Vallejo, citando (mal) o próprio Valle-Inclán e aproveitando para esclarecer que não vê na montagem do festejado diretor-empresário sainetização mas apenas “pinceladas asainetadas”.

De fato, em algum momento *don* Ramón disse: “Mi teatro es el ‘género chico’ multiplicado por cuatro”, definição que por si mesma está indicando que se ele se aproxima do gênero é para parodiá-lo, para virá-lo do avesso, única forma de recuperar a frescura que a apropriação populista lhe roubara.

Ora, um diretor que como Tamayo, segundo palavras de Buero durante o debate, “hacía frecuentes escapadas a la zarzuela y montaba aquello de ‘Banderita tú eres roja; banderita tú eres gualda’, con una compañía de infantería desfilando por el escenario, con tambor y corneta y con la mismísima Virgen del Pilar como fondo” e afirma que sua intenção ao fazê-lo era “dignificar el género lírico”, está identificado demais com o estabelecido (o sistema e o sistema teatral) para poder entender a rica relação de Valle com os subgêneros populares e sua dialética integração no *esperpento*.

Daí a presença, nas suas montagens, do que Domenech chamou de estética discordante, em vez da estética do discordante pedida pelo gênero.

Que poderia ser mais discordante do espírito do texto valleinclaniano que o cenário *naif*, desprovido de qualquer estridência, que Tamayo encomendou a Pepa Estrada?

Só uma leitura completamente equivocada das rubricas poderia levar a uma escolha dessas.

E é o próprio Tamayo quem confessa, no decorrer do debate: “— Yo he seguido al pie de la letra las acotaciones”(Gortari, 1976:49).

Aqui talvez fosse interessante abrir um grande parêntese para tratar de por alguns pingos nos iis nesse que é o grande cavalo de batalha dos defensores da lei, da ordem e da irrepresentabilidade do teatro de Valle-Inclán.

O argumento de que as rubricas representam um dos maiores escolhos para a encenação das peças de Valle não parte apenas da crítica conservadora da década de 20 e 30 mas chega de bem mais perto de nós e de lugares onde o conservadorismo não se mostra tão declarado, quando não se esconde sob pele de cordeiro.

O próprio Buero Vallejo teve todo o interesse em tratar do assunto.

Na esteira de Sender, Buero escreveu em 1966, um longo ensaio sobre Valle-Inclán: “De rodillas, en pie, en el aire”, onde aparentemente aceita a tese de que o autor galego tenha sido de fato um dramaturgo. Aparentemente, apenas.

Buero começa seu ensaio dizendo que apesar de ninguém duvidar mais que Valle-Inclán seja um autor de teatro, esta afirmação requer algumas precisões já que se “varias son las obras que Valle-Inclán escribió sin perder de vista sus posibilidades de representación y algunas de ellas fueron, en efecto, representadas sin grave dificultad”, também “escribió otras cuyas dificultades de representación son grandes y, en ocasiones, insalvables” e a condição de dramaturgo “requiere que, quien por tal se tenga, no escriba una sola línea sin tener presente su inserción en un texto que ha de convertirse en espectáculo repetible” (Buero Vallejo, 1966: 31).

Infelizmente, Buero, talvez por estar mais acostumado à criação que à análise, não nos esclarece sobre quais, na sua opinião, seriam as peças que se incluem numa e noutra categoria. Se invertermos, porém, a ordem da sua primeira frase, chegaremos à conclusão de que para o autor de *Historia de una escalera*, só as obras que foram representadas “sin grave dificultad”, teriam sido escritas por Valle-Inclán sem perder de vista suas possibilidades de representação, isto é, como dramaturgo; o que exclui, de saída, os *esperpentos*, que até hoje não encontraram sua estética cênica, e deixa patente que o horizonte de Buero quando pensa no texto que vai se tornar espetáculo não é outro senão o do teatro espanhol *contra* o qual escrevia don Ramón.

Quando, em seguida, afirma que ao se referir à impossibilidade de representação não está aludindo ao “primor (...) de las descripciones que en cada acotación nos regala el descomunal talento literario del autor”, o fato de sugerir que esse primor seja “escasamente reproducible” mas “siempre imitable”, denota uma compreensão do texto didascálico de Valle de um ponto de vista estreitamente naturalista, compartilhado, pelo próprio Tamayo, que, no debate de *Pipirijaina*, chega a dizer :

Me he podido equivocar, por supuesto. Pero he partido de la base de intentar interpretar a Valle-Inclán a través de sus acotaciones. Podría ir cuadro por cuadro señalando cada detalle, porque Valle-Inclán hace acotaciones tremendamente restrictivas y muy detalladas: a la derecha tal ventana, en el centro tal casa, al fondo tal figura... (Gortari, 1976: 49).

É essa mesma ilusão de uma equivalência semântica total entre texto e representação, típica do naturalismo fotográfico, que faz Buero ver nas rubricas o que chama de dificuldades cênicas mais concretas que tornariam impossível a encenação: “(...) perros que acosan y muerden a una mujer o que, amaestrados, contestan diestramente a preguntas definidas; aldeanas violadas sobre

el suelo de un molino o desnudadas ante la multitud; infelices que se desploman desde un tejado, pero que se levantan maltrechos...” (op. cit.:32).

Seguindo seu sinuoso raciocínio Buero afirma que “tales dificultades o imposibilidades de representación (...) han de ser soslayadas o mal resueltas en una escenificación normal”, e como, diz ele, Valle não podia ignorar este fato, conclui alegremente que “destinó las obras donde las encontramos a la publicación directa, y sin pensar en su representación; íntimamente persuadido, por tanto, de que no eran teatro, más que de un modo potencial y analógico” (op. cit.: 33).

Para compreender melhor o que Buero entende por “escenificación normal” é importante situar sua “análise” da obra dramática de Valle e a conseqüente negação da teatralidade do autor galego no quadro mais geral da polêmica, fundamental para o teatro espanhol dos 60 e a que já aludimos de passagem (cf. p. 102), “posibilismo contra imposibilismo”.

Embora o debate parecesse se limitar à postura mais “efetiva” diante de um fator circunstancial como o era a forte censura franquista, obviamente o que estava em discussão eram duas concepções, em tudo opostas, do teatro e da sua função social.

Enquanto Buero propugnava por “un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse” (Buero, 1960: 63), com tudo o que isso significava de sujeição às regras do sistema (teatral e político), Sastre não se conformava em se submeter a elas.

Num texto onde questiona a validade do próprio conceito criado por Buero Vallejo, Sastre coloca a discussão no seu devido lugar:

¿Será preciso decir que el escritor obedece a unos fuertes imperativos, que son los agentes cristalizados de su obra? Estos imperativos son más fuertes, en los escritores auténticos, que todas las consideraciones tácticas. Gracias a ello, el arte no es una realidad estancada: tiene historia. Y esto es así gracias a los creadores de un arte difícil, o, si se quiere, imposible. O’Neill hizo un teatro imposible; el teatro posible eran las comedias musicales de Broadway (...) ¿Qué es Pirandello? Sus *Seis personajes*, no era una obra imposible en aquel momento de la escena italiana? El teatro épico de Brecht, ¿no era imposible en un ambiente en que el teatro dramático era la única posibilidad abierta? Hasta que Brecht lo posibilitó, lo hizo posible con su lucha. Como Miller y Sartre han posibilitado su teatro frente a todo lo posible: el drama domesticado, la comedia ligera, el teatro de bulevar. ¿Hablaemos de Samuel Beckett? ¿Para qué más? ¿Y no son éstos mejores maestros para nosotros que los predicadores de tácticas y acomodaciones? (Sastre, 1960:60).

O ataque de Buero às rubricas de Valle-Inclán se faz, portanto, a partir de uma concepção de teatro muito mais próxima do modelo vigente no sistema teatral espanhol do que se poderia esperar e por isso não deve causar estranheza sua idéia de que elas tornariam impossível a encenação.

Buero, como tantos outros defensores da irrepresentabilidade do teatro de Valle e — por incrível que possa parecer — a maioria dos que trataram de encená-lo, não chega a compreender a extrema complexidade de suas rubricas.

De tudo o que já se escreveu e se disse sobre o texto didascálico valleincliniano, quer nos parecer que quem melhor tratou a questão foi Francisco Ruiz Ramón:

Largas o cortas, las acotaciones de Valle-Inclán describen un universo dramático de una extraordinária riqueza plástica, acústica y cinética, cuya representación escénica exige una lectura plenamente dramática, y no simplemente literaria ni literal, pues los elementos en ellas codificados no son traducibles al pie de la letra.

En tanto que acotaciones no sólo cumplen todas las funciones dramáticas — construir el espacio imaginario que condiciona la acción, determinar el número, la naturaleza y función de los personajes que deben ocupar el espacio, los gestos y movimientos del actor, el sistema sonoro y el ritmo del discurso, los silencios, los signos de vestido y la combinación de colores, etc... — de las didascalias llamadas *explícitas*, es decir, las enunciadas directamente por el autor y dirigidas al colectivo hombre-de-teatro (director, actor, escenógrafo, figurinista, técnicos de la luz y sonido, coreógrafo, músico...) y al lector, sino también aquellas otras funciones propias de las didascalias *internas*, es decir las enunciadas en el diálogo, las cuales, además de completar o ampliar las anteriores, permiten visualizar, mediante imágenes o metáforas, la textura poética del texto (Ruiz Ramón, 1989: 141-142).

Para ilustrar essas afirmações, procederemos à análise de algumas das rubricas que se encontram na cena 2 de *Lucas*, por nos parecer que sintetizam à perfeição procedimentos estilísticos reiterados ao longo deste e dos outros *esperpentos* e a criação de atmosferas decorrente dessa poetização da linguagem.

O texto é o seguinte:

La cueva de Zaratustra en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes. Empapan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. Zaratustra, abichado y giboso — la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente — promueve, con su caracterización de fanteche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla

enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero (*Luces*, 59, rubrica 6).

Están en la puerta Max Estrela y Don Latino de Hispalis. El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega (*Luces*, 59, rubrica 7).

Zaratustra entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada con mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en el reflejo y media en la sombra. Parece que la nariz se dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala. Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado. Sale alborotando el barrio un chico pelón montado en una caña, con una bandera (*Luces*, 62, rubrica 11).

A constatação mais imediata a partir da leitura do texto é que a literaturização das rubricas não implica na perda de sua capacidade referencial, no que Ruiz Ramón chamou de funções dramáticas das didascalias explícitas, como o prova o quadro dos 12 sistemas de signos da representação de Kowzan que foi aplicado a elas (Kowzan, 1975: 50).

1. Tom:	-----
2. Mímica do rosto:	"media cara en reflejo, media en la sombra" (11) "parece que la nariz se dobla sobre una oreja" (11)
3. Gesto:	"fantoche" (6) "encogido" (6) "el poeta saca el brazo (...) y lo alza majestuoso" (7)
4. Movimento:	"fantoche" (6) (11) "Zaratustra entra y sale en la trastienda" (11) "camina" (11)
5. Maquiagem:	"la cara de tocino rancio" (6)
6. Penteados:	"chico pelón" (11)
7. Figurino:	"la bufanda de verde serpiente" (6) "los pliegues de su capa" (7) "mitón negro" (11)
8. Acessório:	"capa" (7) "una caña con una bandera" (11)
9. Cenário:	"rimeros de libros" (6) "empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes " (6) "una silla enana" (6) "la tarima del brasero" (6) "estantes de libros" (11)
10. Iluminação:	"cueva" (6) "una vela encendida" (11) "la palmatoria (...)tiembla" (11) "la mano pasea la luz" (11) "media cara en reflejo, media en la sombra" (11) "parece que la nariz se dobla sobre una oreja" (11)
11. Música:	-----
12. Som:	"sin ruido" (11) "con andar entrapado" (11) "sale alborotando el barrio" (11)

Dos 12 sistemas não-lingüísticos empregados na representação teatral, as três rubricas contemplam 10, comprovando, portanto, não só sua capacidade referencial como a ampla utilização

que Valle fazia de todos os recursos que o teatro, como arte do espetáculo, punha à sua disposição.¹⁰

Sua função, porém, não se esgota aí.

Voltemos ao texto para analisá-lo, agora, do ponto de vista literário e da virtualidade cênica que ele sugere.

A rubrica 6 trata de apresentar Zaratustra.

O personagem já fora citado nos diálogos da cena I como o livreiro oportunista e ladrão, características que se põem em flagrante contraste irônico com os ecos que despertam seu homônimo nietzcheniano, criando uma primeira imagem incongruente, antes mesmo da sua aparição em cena.¹¹

A descrição da livraria é um primor de concisão.

Com três curtas frases, Valle situa o local ("Pretil de los Consejos"), define o tipo de imóvel com um substantivo de amplo espectro de significado ("cueva" = toca dos animais; porão [e, nesse sentido, oposto à "guardilla" de Max]; caverna [origem e lugar do grotesco, do italiano *grotta*] e até para alguns [Cardona e Zahareas, 1987] paródia da caverna platônica), aponta os elementos do cenário que transmitam a idéia de desordem ("Rimeros de libros hacen escombros (...)", reforçam a de escuridão e opressão que reinam no lugar ("(...)y cubren las paredes", "Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes") e o tipo de literatura que interessa ao livreiro ("novelón por entregas").

A frase seguinte ("En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero") reúne três recursos comuns de esperpentização: a normalidade do extraordinário, a personificação e a animalização, reforçada, no caso, pela posição do livreiro na seqüência enumerativa.

A desumanização de Zaratustra prossegue com a escolha do adjetivo com que se inicia sua descrição física ("abichado") [mas também moral, já que entre as acepções de "bicho", encontram-se também a de pessoa ridícula e a de pessoa mal-intencionada], se apura na deformidade de "giboso" e nas imagens que (con)fundem o animal com o humano: "cara de tocino rancio" e "bufanda de verde serpiente" (que remete ao "abichado" de más intenções), até converter o livreiro na figura grotesca por excelência: o fantoche.

Para completar a apresentação do repulsivo personagem, nada melhor que a inclusão nela de um outro animal: o rato, imagem da avareza, da apropriação fraudulenta de riqueza, da atividade noturna e clandestina, do qual se vê apenas o "hocico intrigante".

O flagrante de Zaratustra que a rubrica 11 trata de dar só vem realçar com claros-escuros mais violentos a imagem escabrosa que dele foi se construindo nos diálogos da cena 1 e na rubrica 6, imagem que as falas tornam mais nítida e que nesta rubrica termina por se revelar absolutamente tétrica.

Depois de nos ser apresentado como algo entre o fantoche e o animal que em sórdida cumplicidade com Latino rouba Max aproveitando-se de sua cegueira, Zaratustra aparece, na primeira frase desta rubrica, em movimento ("entrando y saliendo en la trastienda"), com uma vela na mão.

Como já sabemos que a trastienda é "lóbrega" (rubrica 3), o contraste com a luz da vela se faz imediatamente e instaura um clima fantasmagórico que, na seqüência, vai ser levado a seus extremos limites.

A descrição de Zaratustra se faz por aproximação e distanciamentos constantes, como se acompanhasse os movimentos de uma câmara cinematográfica.

A primeira frase da rubrica mostra o livreiro por inteiro.

Em seguida, o olho fecha o foco num detalhe: "la palmatoria", acompanhada de um adjetivo, "pringosa", que, além de ampliar minuciosamente o *close*, acrescenta à sordidez mais um rasgo de caracterização do personagem e do ambiente: a sujeira.

O fato de que a "palmatoria" "tiembla" nos faz imaginar a luz da vela, já por si não uniforme, mais quebrada ainda. Talvez não fosse exagero afirmar que esse efeito relampejante, de claro-escuro intermitente, se reflete, no nível fônico, na aliteração das consoantes p,l,t que interrompem brusca e seguidamente o contínuo das nasais: "La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche".

Nomear, de novo, o fantoche, reitera a coisificação da rubrica 6 e nos devolve ao plano geral, à sombra inteira, ao vulto do livreiro.

Esse fantoche "camina sin ruido", "con andar entrapado", como um fantasma (mesma raiz de fantoche).

Dando seqüência ao movimento de aproximação/distanciamento, a descrição focaliza agora, a mão de Zaratustra, que graças a um detalhe ("calzada con mitón negro") e a um processo de personalização, como que ganha autonomia, separando-se do resto do corpo: "la mano (...) pasea la luz por los estantes de libros" e mergulhando a cena nos efeitos do *unheimlich*. Uma vez dissolvidos os limites entre fantasia e realidade, já o rosto do fantoche se deforma ("media cara en reflejo y media en sombra") até que as próprias feições se desfazem, confundidas no *trompe-l'oeil* que os fortes contrastes de claro-escuro se empenham em criar: "parece que la nariz se le dobla sobre una oreja".

Uma frase prosaica ("El loro ha puesto el pico bajo la ala") rompe a atmosfera hipnótica da descrição de Zaratustra, sem se descontaminar, no entanto, totalmente do clima de irrealidade (o *pretérito perfecto* depois de uma longa seqüência de presentes pode estar colaborando para esse resultado), e nos remete à tertúlia da rubrica 6, acentuando mais uma vez a animalização do livreiro.

A frase faz a transição para o que se passa fora da livraria: a greve e suas conseqüências, descrita com precisão lapidar pelas duas frases que encerram a rubrica.

O uso que Valle faz do sistema de iluminação, onde a oposição claro-escuro é a chave para a construção de uma atmosfera ambivalente, indecisa entre o sonho (pesadelo) e a realidade, expressão de um mundo instável e cambiante, e a importância desse sistema em relação aos demais, ao longo da peça, nos remete ao Expressionismo, com o qual, aliás, *Luces* mantém tantos pontos de contato que não seria arriscado afirmar ser esta a corrente estética mais próxima da concepção de espetáculo que as rubricas ajudam a inscrever no texto dramático.

Se o texto dramático é virtualmente representação, no caso de Valle-Inclán isso é particularmente verdadeiro dada a importância das rubricas e sua intensificadora natureza literária que traduz uma forte vontade de reatralização.

Por isso as montagens, como as de Tamayo, que leem as rubricas "al pie de la letra" só fazem desfigurar o texto valleincliniano.

Finalmente podemos fechar o parêntese e voltar ao debate de *Pipirijaina* para acompanhar agora a fala de um dos atores presentes, Antonio Garisa, sobre o personagem que interpreta e sua dificuldade em aceitar o distanciamento que Valle propõe: "Hay escenas en las que no puedo limi-

tarme a ser un fantoche, porque entonces Friolera quedaría reducido a lo que son los muñecos del compadre Fidel” (Gortari, 1976:50).

Garisa quer humanizar Friolera, contrariando expressamente don Estrafalarario — evidente alter-ego de Valle em *Los cuernos*, que ao final da apresentação dos títeres, quando don Manolito lhe pergunta de onde virá a redenção do teatro espanhol, lhe responde, sem vacilar: “— Del compadre Fidel (...) Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mi, es más sugestivo que todo el retórico teatro español”(Los cuernos: 121 e 122) — e as mais diretas indicações do próprio dramaturgo:

Antes el Destino cargaba sobre los hombros — altivez y dolor — de Édipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. El dolor de Don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza (Dougherty, 1985: 192).

Ainda no que se refere ao problema da interpretação e da direção de atores nessa montagem, o debate nos fornece um dado fundamental, revelador não só do choque entre a visão de mundo de Tamayo e a de Valle mas também da total incompreensão do texto e da inépcia do diretor na escolha dos atores. Quando Buero lhe diz que as cenas do compadre Fidel, no início da peça, e a do *romance* de cego, no final, deveriam estar muito mais contrastadas, Tamayo responde:

— Completamente de acuerdo, estoy completamente de acuerdo con Antonio...¡Esta era precisamente mi intención! (...) Lo que ocurre es que al interpretar las dos escenas los mismos actores, que además son especialistas en romances de ciego... (Gortari, 1976:51).

Para encerrar a análise do debate, gostaríamos de citar algumas observações de Tamayo que acreditamos completam o retrato do diretor-empresário tão antípoda do autor que seu educado faro de bilheteria o levou a montar:

La situación es fatal. La supresión de las ayudas a la empresa privada y la reducción del presupuesto de Festivales nos coloca en una situación insostenible. Era más fácil hacer teatro en época de Arias Salgado que durante los gobiernos de la Monarquía. Entonces, con todos los inconvenientes de la censura, pero con las cuatro pesetas de las subvenciones, podías afrontar una programación (Gortari, 1976:53).

Embora Tamayo relembre com saudade os tempos do Carnicerito de Málaga, quando era destinatário certo das subvenções, e sua declaração dê a entender que já não havia censura naquele momento, a prisão, em dezembro do ano seguinte, de Albert Boadella, diretor do Els Joglars, acusado de injuriar o exército no seu espetáculo *La torna*, prova o quanto a liberdade de expressão continuava limitada.

De fato, por ocasião da entrevista, Arias Salgado já não era o chefe do governo, a chamada “transição” estava em plena marcha, mas se engana quem pensa que o franquismo tinha sido enterrado com Franco e que se respirava um clima de liberdade.

O que aconteceu é que com a morte do ditador, em novembro de 1975, o movimento de massa se ampliou e as reivindicações democráticas se traduziram em greves e manifestações de alto conteúdo político, desenhando um horizonte revolucionário.

Nesse contexto, as tímidas reformas de Arias, já não serviam para nada e diante do evidente esgotamento do regime, uma parte da oligarquia econômica manifesta seu interesse pela mudança e pela solução da crise pela via consensual, para “salvaguardar as instituições pilares do franquismo e do Estado”(Marcó:154).

Em março de 1976, quando as oposições se fundem na Coordenação Democrática ou “Platajunta”¹², está decidido que a ruptura radical foi preterida pela “ruptura pactada” com o franquismo e que os partidos de esquerda — PCE e PSOE à frente — e os sindicatos se prestarão mais uma vez ao triste papel de pôr um freio no movimento de massas.

A transição será, portanto, produto de uma série de pactos e negociações: em troca da anistia, do abrandamento da censura à imprensa¹³, da legalização dos partidos¹⁴ e do reconhecimento verbal das autonomias, Adolfo Suárez, o representante da ala mais moderna da Falange que em julho de 1976 substituiu Arias Salgado, exige o pacto social, a unidade do Estado e o reconhecimento do rei Juan Carlos como “senhor da abertura”.

Mas mesmo depois das primeiras eleições gerais, de junho de 1977, onde a UCD sai vencedora¹⁵, e das medidas contra o poder aquisitivo dos salários dos Pactos de Moncloa, em outubro do mesmo ano, os ânimos da insaciável extrema direita não se apaziguam e a ameaça de golpe é uma constante que, mesmo quando não se materializa, serve para arrancar cada vez mais concessões da oposição e dos sindicatos, num processo que não é de todo estranho aos brasileiros.

Em janeiro de 1981, Suárez se demite para tentar neutralizar mais um suposto golpe que se encontrava a caminho, provocando uma crise ainda maior.

Em todo o período da transição, o teatro comercial espanhol só apresentou duas montagens dos *esperpentos*: *Los cuernos*, de Tamayo, em 1976 e reencenada em 1977, e uma versão de *Las galas e La hija del capitán*, de Manuel Collado, em 1978, perfeitamente inócuas e desfiguradoras do inquietante texto valleinclanesco.

Em compensação, a 23 de fevereiro de 1981, os autênticos *martes de carnaval*, tendo à frente o comandante da *Benemérita*, Tejero Molina, protagonizaram mais uma opereta bufa, tomando de assalto o parlamento, dentro da mais genuína tradição dos *pronunciamientos*.

E assim como o *esperpento La hija del capitán* termina com vivas ao rei, Juan Carlos, intervindo no golpe para garantir a unidade militar ameaçada, se fez mais que nunca “senhor da transição para a democracia”.

A diferença está em que em *La hija* o rei apóia o golpe vitorioso, enquanto que Juan Carlos sufocou o de 23-F por não considerar, como o fizera seu avô em 1923, o levante militar a melhor estratégia, naquele momento, para manter a ordem vigente, conforme se pode entender da análise de Toni Marcó e Enric Mompó:

Pela forma com que se preparou e por seu resultado, o golpe de 23 de fevereiro de 1981 deve ser caracterizado como uma expressão inorgânica do descontentamento dos capitalistas e dos militares com a marcha da situação política. Não se tratou de uma conspiração organizada pelos altos escalões da hierarquia, mas da ação de um núcleo de prestígio mas minoritário, consciente da tendência golpista reinante nas forças Armadas e do clima de incerteza que envolvia as classes dominantes. A conduta de absoluta submissão das burocracias operárias impediu a intervenção das massas nestes acontecimentos e permitiu que o Rei, o Estado Maior e os bancos acordassem em instâncias superiores qual seria a saída a adotar (in Coggiola: 158).

O golpe, por outro lado, manifestou a inexistência de um grande bloco unificado da burguesia, capaz de continuar mantendo-se no poder, e nas eleições de outubro de 1982, o PSOE obtém 46,7% dos votos e a maioria absoluta no senado, pondo fim ao que alguns, por cínica conveniência, insistem em chamar de transição para a democracia.¹⁶

Que democracia¹⁷ é essa e as aventuras do *esperpento* valleinclanesco na *movida* que a vitória “socialista” iniciou na Espanha é o que veremos no capítulo que encerra nosso trabalho.

Notas ao Capítulo III

¹ Apesar das inequívocas mostras que Benavente deu de adesão ao franquismo, desde o primeiro momento (“en cuánto se encontró con el caqui del uniforme y la faja roja del general Aranda, se abalanzó sobre él y le dió un abrazo al mismo tiempo que decía con voz trémula, velada por la emoción: ¡Ya sabe usted, mi general! ¡Me obligaron! ¡Me obligaron!” apud Monleón, 1970: 24), freqüentemente reiteradas (em novembro de 1941, ele mesmo interpretava o papel de avô em sua peça *Abuelo y nieto*, onde, quase ao final, seu personagem dizia: “— Hoy estamos más cerca los viejos de los jóvenes porque ellos han ganado en pocos años nuestra triste experiencia de muchos años, en los que esta pobre España anduvo dando tumbos de unas ideas en otras, buscando lo más nuevo... y lo más nuevo era lo más viejo... España en la Tierra y Dios en el Cielo. Por eso se ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar “¡Arriba España!”, porque arriba está Dios” apud Monleón, 1970: 43), o dramaturgo chegou a ser objeto de suspeição de alguns militantes *nacionais*, por conta de um ou outro comentário seu durante a guerra civil, interpretado como apoio ao governo republicano. Em função disso, em 1945 vai para a Argentina, onde não se cansa de fazer declarações contrárias aos *rojos*, que a imprensa espanhola reproduz com destaque. Ao voltar para a Espanha, em maio de 1946, é recebido como glória nacional pelo próprio ministro da Educação. A partir de então, seu anticomunismo é cada vez mais visceral, como se pode ver pela seguinte declaração: “ Yo no puedo creer que todos los hombres sean iguales. Creo que se les debe tratar a todos con humanidad, como a seres humanos. Pero en cuanto trasciende a la gobernación del estado, creo que dar a la masa y al número preponderancia no está nunca justificado. Por la razón del número, en Australia hace tiempo mandarían los conejos. En muchos estados de Estados Unidos mandarían los negros, porque son los más. Y en el mundo mandarían los chinos. Y no creo que entonces los australianos se resignen a que les manden los conejos, ni alguno de los Estados Unidos a que le manden los negros, ni que el mundo se resigne a que le manden los chinos, aunque a este paso vemos que no sería difícil que llegara ese día ...” (apud Monleón, 1970:66). E sua identificação com o regime cada vez mais completa, como mostra esta outra : “Más peligrosos que el comunismo me parecen esos comunismos con sordina que con los nombres de socialismo, laborismo y todavía el apolillado liberalismo, son, con sus medias tintas y sus emolientes pasteleros, cómplices eficaces del comunismo y el mayor obstáculo para combatirlo. Hay que dejar el noble metal puro y limpio de toda ganga y de toda aleación con los metales inferiores, y, más que nada, hay que perder el miedo a las palabras reaccionario y fascista” apud Monleón, 1970: 67).

² “Nuevo teatro”, “otro teatro” ou “teatro *underground*” são alguns dos nomes dados ao teatro feito na Espanha a partir de 1965 por autores cujas únicas características comuns eram a recusa da realidade franquista, a filiação às vanguardas européias dos anos sessenta e a perseguição implacável da censura de que foram objeto. Entre esses autores estão: Luis Riaza, José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Ángel García Pintado e Jerónimo López Mozo.

³ Para o perfil ideal de mulher da ditadura franquista ver Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987. A partir da leitura deste ensaio, Valéria De Marco oferece uma interessante interpretação das relações entre literatura e ditadura na Espanha franquista em “Um movimento retrospectivo: ‘Tira y afloja’ — metáfora de construção da obra de Carmen Martín Gaité” in Bessa, 1993.

⁴ Para maiores detalhes sobre essas montagens e sua recepção ver Stembert.

⁵ Uma pesquisa realizada pelo grupo independente Los Goliardos, entre 1967 e 1969, com grupos não profissionais revelou que, entre os que realmente podiam ser chamados de independentes, o autor mais representado era Valle-Inclán. Nos resultados gerais, Valle ficava em terceiro lugar, depois de Brecht e Casona (Sinisterra: 97).

⁶ Sempre existem, é claro, os inovadores. Segundo José Monleón, “Gonzalo Torrente Ballester cuando ‘revisó’ *Divinas palabras* para su representación en el Bellas Artes, sostuvo que Valle había empleado un determinado lenguaje por saber que su teatro no sería estrenado y que era a un lector y no a un espectador a quien se dirigía” (Monleón, 1975:103), o que não deixa de ser um bom exemplo de como matar dois coelhos, justificar sua ação censória e reafirmar o caráter de ‘teatro para ler’ de Valle, com uma cajadada só.

⁷ Os autores mais representados na década de 60 continuam sendo os herdeiros do teatro benaventino: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Calvo Sotelo e López Rúbio.

⁸ Já a oposição espanhola bem pouco vai fazer para salvar os jovens, como explica Jordi Garcia: “Pero el més dolorós de tot plegat és que moltes de les persones i organitzacions que al 74 estaven a l’oposició no fessin tampoc gaire per salvar les dues penes de mort. Ja no parlem d’advocats de la dreta liberal com Gil Robles, Joaquín Ruiz Jiménez o Antonio García Trevijano, que es va negar a defensar el jove militant revolucionari. L’historiador Ricard de Vargas, que va viure molt directament els fets, en això és concloent: ‘L’Assemblea de Catalunya o partits com CDC o el PSUC no van convocar manifestacions ni van fer gran cosa. Fins l’última nit no van gestionar davant diverses personalitats internacionals, com Willy Brandt, perquè hi intercedessin. I, és clar, ja era massa tard’. Aquesta actitud potser també es trasllueix del sopar que va tenir lloc aquella nit entre joves polítics de l’oposició. S’hi celebrava l’aparició de la revista *Por favor*. ‘Hi va predominar l’optimisme, l’humor i el compromís. Ningú no semblava recordar-se de Puig Antich fins que Vázquez Montalbán, a l’hora dels discursos, va fer memòria als presents que en aquells moments Salvador Puig Antich era en capella’. En les raons per haver-se’n desentès potser van intervenir-hi dues causes diferents. La primera, la descobrim si pensem que el Mil [*Movimiento Ibérico de Liberación*, ao qual pertencia Puig Antich], que naixia d’una escissió de CCOO — que consideraven controlades pel PSUC — gosava distanciar-se del discurs dominant de l’oposició, basat en l’antifranquisme, i se situava en una lluita obertament anti-capitalista (...)La segona raó és més de fons. Ricard de Vargas l’explica així: ‘L’Assemblea de Catalunya estava temptejant amb els sectors més oberts del franquisme i no li interessava convocar manifestacions. El resultat d’aquesta política es veurà al 76-77 amb els pactes que duren pas a l’anomenada reforma política’(Garcia, 1994:19).

⁹ A cronologia de Ramón Tamames para esses dias turbulentos é a seguinte: “27 de septiembre. — Son fusilados por las fuerzas de orden público tres militantes del FRAP: J.L. Sánchez Bravo, José Baena, y Ramón García; y dos de ETA, Juan Paredes Manot (“Txiki”) y Ángel Otaegui. Al confirmarse las penas de muerte, se desatan los sentimientos populares en toda Europa. Especialmente en Portugal, donde la embajada española es asaltada e incendiada, y en Francia, donde en Paris una enorme multitud recorre los Campos Elíseos, causando serios desperfectos. Ese mismo día, en una audiencia general extraordinaria, Pablo VI hace público que pidió clemencia tres veces por los condenados a muerte, y que una vez confirmada la sentencia suplicó nuevamente ‘en nombre de Dios, para que, en vez de la mortal represión, se escogiera la vía de la magnanimidad y de la clemencia’. 28-30 de septiembre. — Las reacciones de crítica y de aversión ante las ejecuciones prosiguen en toda Europa e incluso en las Américas. México rompe sus exiguas relaciones con España e incluso sus comunicaciones aéreas. Otros 14 gobiernos retiran sus representantes a nivel de embajador. El turismo a España se derrumba literalmente. 1 de octubre. — Las fuerzas vivas del Régimen convocan una manifestación en la Plaza de Oriente “contra la injerencia extranjera”. La propaganda oficial cifra la asistencia en un millón de personas, sin embargo, las mediciones a base de fotografía aérea no confirman más allá de 180.000, en gran parte llegadas por el viejo dispositivo de recluta masiva en las zonas rurales. Durante la manifestación, en varios puntos de Madrid son muertos cuatro policías armados, que se imputan al FRAP. En su discurso a los manifestantes, con voz muy débil, Franco asevera que la respuesta popular y diplomática europea “obedece a una conspiración masónica izquierdista en la clase política, en contubernio con la subversión comunista-terrorista en lo social, que si a nosotros nos honra, a ellos les envilece” (Tamames, 1980: 589-590).

¹⁰ Para mais detalhes sobre o levantamento total das rubricas de *Luces* e a confirmação desses primeiros resultados obtidos ver Rubia Prates Goldoni “*Luces de bohemia*, de Valle-Inclán: do texto à representação” in Bessa, 1995, pp 247-250.

¹¹ Como bem observa María del Carmen Bobes o texto das rubricas não é autônomo mas está em forte dependência daquele do diálogo (Bobes,1987).

¹² “As oposições, nos últimos anos de Franco, haviam se polarizado em duas frentes: a Junta Democrática, reunindo o PCE (eurocomunistas), o PT (Partido do Trabalho — ultra-esquerda, próximo do maoísmo), o PSP (Partido Socialista Popular — social-democrata) e CCOO, se construíra em junho/74; a Plataforma de Convergência Democrática, juntando o PSOE (Partido Socialista Operário Espanhol — o mais antigo partido operário espanhol, social-democrata), Democracia Cristã, ORT (Organização Revolucionária dos Trabalhadores, maoísta), MCE (Movimento Comunista Espanhol, extrema-esquerda, juntava ex-maoístas e dissidências da ETA), fora fundada em junho/75”(Moraes:31).

¹³ Ao explicar como o Acordo Político contido nos Pactos de Moncloa contemplava a questão, Ana Lúcia Muniz diz o seguinte: “Vale destacar nos acordos o consenso obtido acerca da liberdade de expressão relativa à im-

prensa, em que se manteve a obrigação do depósito prévio de publicações (ou seja, perdeu a censura), sujeitas a seqüestro decretado por autoridade judicial competente” (Muniz: 189).

¹⁴ “Um mês depois de tomar posse, isto é, a 30/7/76, Suárez concede anistia aos antifranquistas. Preparando a legalização dos sindicatos e partidos clandestinos, Suárez seguirá à risca a regra que Martín Villa [Opus Dei], ministro do Interior, deixará explícita em novembro/76: o reconhecimento “será função daquilo que convém à estratégia do governo”. Assim, nesse mesmo ano, a UGT, central sindical social-democrata, forte nos anos 30, mas bem menos significativa na resistência clandestina, pôde fazer seu congresso abertamente dentro do País. Ao mesmo tempo as CCOO são golpeadas duramente... Estimulando a divisão sindical para melhor negociar, à UGT é permitido receber, dos bancos sindicais alemães, um crédito de 340 milhões de pesetas, numa operação avalizada pelo Banco Exterior de Espanha. A injeção permitirá à frágil corrente sindical socialista saltar dos 50 mil (1976) aos 2 milhões de filiados (1978), instalando 1200 sedes em todo o território” (Moraes:36).

¹⁵ A UCD (União do Centro Democrático) que Suárez consegue constituir, às vésperas das eleições, é uma fusão de quinze organizações políticas (social-democratas, democratas cristãos, liberais, eurofranquistas) e ficou com 34% dos votos; o PSOE ficou com 29% e o PCE com 9%.

¹⁶ “La anomenada transició es cimentà en el pacte de silenci i funcionà tan bé que esdevindra no sols objecte d’elogi dels grans poders internacionals, sinó fins i tot producte d’exportació per salvar la pell als *pinochets* americans” (Garcia: 17).

¹⁷ Sobre o caráter da monarquia espanhola encarnada por Juan Carlos, Osvaldo Coggiola diz o seguinte: “Uma reunião de juristas, convocada pela revista *Cambio 16*, caracterizou-a como um regime de ‘monarquia forte’ no qual ‘a Coroa está dotada de atribuições impróprias de uma monarquia parlamentar’, de um poder ‘extravagante e perigoso’, cheio de conflitos potenciais. A monarquia espanhola nada tem de democrática, nem de monarquia parlamentar. A Coroa é a instituição que enquadra e preside o funcionamento das instituições do Estado burguês legadas pelo franquismo” (Coggiola: 44).

Capítulo IV

Os esperpentos de 1982 a 1992

*Los esperpentos deben enseñar, en primer lugar,
a leer los periódicos*

Anthony Zahareas

1. A democracia em cena

*Es necesario llevar gafas de vidrio color rosa en
los ojos para ver España con tonos alegres.*

Emile Verhaeren

O alto grau de expectativa depositado na social-democracia pode ser medido pela mais que expressiva votação que o PSOE recebeu nas eleições de 1982, sobretudo quando a entendemos como resposta ao slogan “voto útil para mudar”.

A sensação geral era de que, depois de longos 43 anos, finalmente a Espanha tinha mudado de fato e retomava o caminho democrático.

O sentimento era, pois, de indisfarçável euforia e enquanto a economia mundial cresceu, permitindo uma grande expansão econômica e prosperidade, foi possível acreditar que a partir de 82 realmente nascia uma “nova Espanha”.

Na área cultural, no entanto, a *movida* já se mostrava como um sintoma do desenraizamento que a palavra de ordem socialista “enterrar o passado” ajudava a firmar.

Ninguém melhor que Pedro Almodóvar para definir, de dentro, o que foram esses primeiros anos socialistas:

Siempre bajo mi punto de vista, los primeros ochenta fueron años intrépidos en los que el tiempo daba mucho de sí. No solo éramos más jóvenes y más delgados, sino que el desconocimiento hacía que nos lanzáramos a todo con alegría. No conocíamos el precio de las cosas, ni pensábamos en el mercado. No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo. No existía el menor sentimiento de solidaridad, ni político, ni social, ni generacional y cuanto más plagiábamos más auténticos éramos. Estábamos llenos de pretensión, pero la falta de perspectiva producía el efecto contrario. Las drogas sólo mostraban su parte lúdica y el sexo era algo higiénico (...) en aquellos primeros

ochenta vivíamos en una permanente-factoría-de-Warhol. Cuando leí las memorias de Edie Segwick comprendí hasta qué punto diez años después ciertos círculos de Madrid eran idénticos a ciertos círculos de Nueva York. Círculos viciosos y sin salida, se entiende (Almodóvar:8).

E, apesar do culto ingênuo à vanguarda fazer parte de uma atitude política e social em toda a Europa dos anos 80, no caso particular da Espanha, a existência de uma *movida* intelectual que “lançava uma variada imagem especular de qualquer novidade internacional, à imagem e semelhança da inspiração industrial nas capitais da América do Norte e do Japão, ao mesmo tempo em que fazia alarde de ignorar soberanamente sua própria realidade histórica e social” colaborou, segundo Eduardo Subirats, para o “adiamento indefinido de uma discussão sobre o nacional-socialismo espanhol (...), privando a opinião pública da única base teórica em que podia apoiar um projeto reformista”(Subirats, 1989:7).

Muitos foram os intelectuais que embarcaram na canoa que a sociedade do espetáculo punha à sua disposição.

No caso do teatro, o governo recém-eleito, preocupado em se mostrar preocupado com a defesa e a democratização da cultura, não poupou subsídios para fazer dele um instrumento a seu serviço.

2. Valle-Inclán para francês ver

O que aconteceu com o *esperpento* valleinclanesco é exemplar como síntese do clima cultural dos anos 80 na Espanha e da política cultural do PSOE.

A dois anos de um governo socialista democraticamente eleito, muito se esperava da primeira montagem de um *esperpento* em condições “ideais”.

As condições “ideais” ficavam por conta, obviamente, da definitiva suspensão da censura política, vista por muitos como o principal (e por alguns, como o único) escolho para que os *esperpentos* fossem representados, e bem representados.

O depoimento de Ángel Berenguer nos dá a medida da expectativa que cercava a montagem que Lluís Pasqual fez de *Luces*, em 1984:

(...) Desde que acabó la Guerra Civil, siempre se planteaba a Valle-Inclán, como la gran reserva del teatro español, el gran nombre que, en momentos de libertad, saltaría a los escenarios y revolucionaría completamente el teatro (Berenguer, 1991:77).

A expectativa era, portanto, enorme e o sucesso de bilheteria foi maior ainda.

Mas para que ele fosse possível, se sacrificava nada menos que o próprio Valle-Inclán.

A lúcida resenha que Domingo Ynduráin escreve para *Primer Acto*, por ocasião da estréia da peça em Madrid, tem por título justamente *Hacer de Valle un éxito* e nela vamos encontrar não apenas as razões da traição de Pasqual ao texto de don Ramón, mas vamos descobrir também que o sistema teatral espanhol assumia novas formas, modernizadas, para continuar sendo, essencialmente, o mesmo contra o qual Valle tanto tinha lutado.

Ynduráin acusa Pasqual de fazer uma leitura equivocada das rubricas, empobrecendo o espaço cênico¹ e transformando a fusão perfeita que o *esperpento* produz entre cultura popular e “alta cultura” num carrossel de gêneros menores que se sucedem sem a menor unidade.

Sua montagem, ainda segundo Ynduráin, diluiu a ambigüidade do texto destruindo assim a liberdade interpretativa do espectador, explicitou o mistério, desperdiçou a oportunidade de trazer o público até Valle-Inclán, fazendo mais uma concessão a seu duvidoso gosto².

Mas, por trás da história dessa montagem espetacular de *Luces* existe um detalhe que nos parece imprescindível conhecer para terminar de entender o espírito que norteou o trabalho do jovem diretor catalão, não por acaso escolhido para dirigir o Centro Dramático Nacional.

Na cena XIV de *Luces*, o marquês de Bradomín, num diálogo com Rubén Darío, ao pé da cova onde tinha sido enterrado Max Estrella, referindo-se a Hamlet, diz o seguinte: “¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!”

Ora, numa de suas intervenções no debate “Valle-Inclán y el teatro”, promovido pelo Centro Dramático Nacional, no palco do mesmo María Guerrero, José Tamayo, depois de contar, com grande dose de auto-heroísmo, suas agruras com a censura franquista para a liberação de *Luces* — que das 900 palavras inicialmente cortadas, chegou a ter apenas estas quatro palavras proibidas: “como todos los príncipes” — , relatou o seguinte episódio:

— Mi asombro fue, hace unos días cuando me senté allí y vi y oí — más oí que vi — *Luces de bohemia*. La frase había sido cortada entera porque la frase era “el príncipe, un babieca como todos los príncipes”. Yo pensé que no podía ser la censura. Y dije: bueno, será criterio (Amorós, 1985:34).

Ou seja, Lluís Pasqual foi mais longe, em 1984, em seu zelo pela monarquia do que a própria censura franquista nos anos 70.

E se então, Tamayo, mais realista que o rei, justificou a mutilação que operou no texto de *Luces* dizendo que havia feito isso “para evitar que el público estableciera relaciones inmediatas” (Pérez Coterillo, 1984:6) — como se uma das funções do teatro não fosse exatamente possibilitar que essas relações contextuais se estabeleçam — , Lluís Pasqual tem o desplante de dizer que as palavras que censurou “no añadían nada a un párrafo ya demasiado largo” (JLMV, 1984:10), desculpa que, além de absolutamente esfarrapada, já beira a crítica “formalista” dos defensores da irrepresentabilidade de Valle.

Na mesma entrevista, ao ser acusado de ter sacrificado a acidez do texto à estética, Pasqual declara:

Yo creo que no. Al menos conscientemente no lo he intentado. Yo he partido de una lectura crítica de *Luces*... aunque la verdad es que no me gusta la fealdad. En nuestro oficio tenemos que crear belleza, partiendo incluso de las cosas más terribles y espantosas (op. cit.:10).

Se o leitor está lembrado do “teatro bonito” de Benavente e companhias, acaba de completar, com esse último traço, o retrato de Pasqual e pode bem imaginar seu lugar no sistema teatral espanhol.³

O esteticismo do diretor do Centro Dramático Nacional, sua tendência ao espetáculo em detrimento do teatro⁴, sua “modernidade”, sua postura política de sujeição servil à monarquia espanhola, fazem dele o homem de teatro ideal para o partido no poder, tanto que permaneceu no cargo por 10 anos.

O mesmo golpe de vender sainete por *esperpento* que Pasqual aplica no público, que pensa que finalmente vai assistir a um autêntico Valle-Inclán, o PSOE — vendendo neo-liberalismo por socialismo — aplica nos seus eleitores que logo se darão conta de que “o voto para mudar” não passava de um mero recurso retórico eleitoral.

Porque o governo de Felipe González esteve, desde o início, identificado com a monarquia e com os interesses da burguesia, fazendo avançar seus projetos centrais à custa das conquistas dos trabalhadores e vendendo-os como “modernização” e “democratização”.

Embrulhados nessa sedutora embalagem a integração à então CEE, a reconversão industrial e agrária, a reforma fiscal, a entrada na OTAN e a “flexibilização” do emprego foram consumidos sem muita discussão, sequer pelas burocracias sindicais.

Afinal estas eram as chaves que abririam as portas da Europa para os espanhóis.

A própria história da montagem a que nos vimos referindo tem seu início inspirado pela Comunidade.

Quando Giorgio Strehler convidou Lluís Pasqual a apresentar o Centro Dramático Nacional no Théâtre de l’Europe, o pragmático catalão pensou em Valle-Inclán como um trunfo:

Con *Lucas* íbamos a dar una imagen que no esperaban de nosotros, no era aquella del siglo de oro (de cuando España contaba), ni tampoco la de Lorca, que es la que ellos identifican con la España contemporánea (JLVM, 1984:10).

E como, segundo um crítico de *El Público*,⁵ “el viejo Valle había sido asumido ya administrativamente — acaso con algunos tics reflejos de cierta pudibundez”—, a mordacidade de Max Estrella serviria para “exportar una definición de España más recia y operativa”(op. cit.:9).

A julgar pelo calibre dos convidados oficiais — presentes na estréia, o então ministro da cultura espanhol, Javier Solana, hoje secretário da OTAN, e seu homólogo galo Jack Lang — e pelas reações que a encenação despertou : “Valle-Inclán [era] el Shakespeare, el Homero español” e Pasqual “Lluis I”, “un grand d’Espagne”, os resultados práticos foram muito além do esperado.

É evidente que a preocupação primeira de Pasqual de passar uma imagem da Espanha *aggrornata*, em perfeita sintonia com a Comunidade a que aspirava pertencer, determinou o caráter *clean* da sua montagem que a partir da própria intenção já brigava com o inquietante texto de Valle.

Essa era a “nova Espanha”, capaz de instrumentalizar seu crítico mais impiedoso, sugar até a exaustão a seiva anárquica de seu texto rebelde, apresentando-o ao público europeu dentro das mais estritas normas comunitárias de higiene e segurança.

De volta à casa, depois do “bautismo de *grandeur* del Odéon”, a asséptica montagem de Pasqual oferecia aos espanhóis um espelho não-deformador que devia refletir uma ilusória e almejada imagem do país, ao mesmo tempo em que a confrontação dessa imagem com o real provava que a Espanha de González, esquivando o próprio rosto, continuava a ser “una deformación grotesca de la [grotesca] civilización europea”.

Apesar do otimismo com que alguns saudaram a estréia de *don Ramón* na Espanha felipista⁶, *Luces* foi o único *esperpento* que subiu ao palco do María Guerrero até 1992. Pelo visto, também os “socialistas” tinham medo de Valle-Inclán. Vejamos melhor por quê.

3. Valle-Inclán na vitrina da Espanha democrática

Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato, tira un sputo sulla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere e se rideva, non può più ridere.

Luigi Pirandello

O governo González sempre se empenhou em deixar público que não tinha motivo nenhum para ter medo de Valle-Inclán, muito pelo contrário.

Porém, como o próprio *esperpento* não se cansa de mostrar, entre o ser e o parecer quase sempre medeia um abismo, por isso é bom que se examinem os produtos expostos na vitrina feli-pista com lentes microscópicas que testem sua autenticidade.

Em 1984, por exemplo, a montagem de *Luces* pelo Centro Dramático Nacional parecia inaugurar em grande estilo a “nova era socialista”, iniciando um período em que finalmente o dramaturgo galego teria reconhecido seu valor e importância e tivesse sua obra representada com a regularidade necessária para se poder chegar a uma dramaturgia do *esperpento*.

Observando de perto, porém, o que se viu foi a utilização do prestígio de Valle na Europa, da sua fama de maldito e da sua própria obra para criar uma imagem/miragem da nova Espanha que contrariava radicalmente a visão de mundo do autor.

Outro exemplo da capitalização “socialista” de Valle foi a pompa e circunstância que cercaram a comemoração dos 50 anos da sua morte, em 1986.

O Ministerio de Cultura patrocinou em Madrid um simpósio internacional que, segundo seu organizador, contou com “más de doscientas personas procedentes de los cinco continentes (...) De países europeos llegaron gentes de Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Suecia, Finlandia, Polonia, Rumania, República Federal Alemana, Unión Soviética, República Democrática Alemana, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Portugal, Irlanda, Grecia y Dinamarca. De América procedían de México, Cuba, Estados Unidos, Argentina, y Canadá. De los países árabes lo hicieron

de Marruecos, Siria, Túnez, Argelia, Egipto y Palestina. Hubo también representantes de Israel y Australia” (Hormigón, 1989:12). Esses hispanistas discutiram, durante 5 dias, o poeta, o romancista, o ensaísta e até o dramaturgo.

Paralelamente ao Simposio, desenvolveram-se atividades complementares: duas exposições (*Valle-Inclán y su tiempo hoy e Montajes de Valle-Inclán*), projeção de filmes baseados nas obras de Valle e representação de algumas montagens de suas peças.

Mas é o próprio coordenador geral do evento, Juan Antonio Hormigón, quem nos esclarece, na introdução de *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán* — publicação que reuniu as comunicações e debates do Simposio —, sobre sua verdadeira orientação, ao afirmar que “el punto culminante de estas actividades lo constituyó sin duda nuestro recorrido por la Galicia valleinclaniana” (Hormigón, id)

E a riqueza de detalhes com que descreve a viagem, junto ao silêncio sobre as encenações, confirma o *tour* galego regado a *albariño* como prioridade das atividades paralelas ao Simposio:

La noche del día 30 de mayo, finalizadas las sesiones de trabajo en Madrid, una fuerza de choque, ciento diez de los nuestros⁷, se desplazaba a Santiago de Compostela. A la mañana siguiente celebrábamos la última sesión de trabajo y recorriamos la ciudad en que estudió, vivió sus últimos meses y murió Valle-Inclán. Una ciudad emblemática de lo gallego donde las haya. Fuimos después al pazo de Raxoi, al de Oca y por último al de Mariñan, en La Coruña, y acabamos haciendo tertulia en el Derby, café que visitaba a diario Don Ramón y en el que peroró durante los días de sanatorio y paseos en que consumió su vida compostelana durante el verano y otoño de 1935.

A la mañana siguiente salimos hacia Vilanova de Arousa, lugar de nacimiento de Valle-Inclán, primera etapa de nuestra ruta valleinclaniana. De allí fuimos a Cambados, comimos en Pontevedra, trasegamos albariño en Baion, cruzamos la ría en un vapor rememorando “Romance de lobos” y “Águila de blasón”, con el presagio de un ventarrón del oeste que sin llegar a tormenta, movía las aguas y hacía bambolear el barco como si se tratara de un esquife. Desembarcamos en La Puebla del Caramiñal, otro largo episodio en piedra del vivir valleinclaniano, y subimos a la Curota, el pico que domina la costa norte de la ría arosana y desde el que se domina un panorama estremecedor de olas, acantilados y peñascales, con los pueblos, Ribeira, Boiro, Rianxo a lo lejos, acunados en la planicie junto al mar. En la cumbre el huracán nos azotó con fuerza. Era noche cerrada cuando regresamos a Santiago (Hormigón, ibd).

Aliás, que a representação do teatro de Valle não ocupava o centro das preocupações do organizador do evento se podia concluir, antes mesmo que Hormigón o declarasse, a partir do fato

— bastante estranho para um governo aparentemente tão preocupado em saldar sua dívida com o escritor galego — de nenhuma das montagens ter sido programada para o Teatro María Guerrero e pelas próprias características da maioria delas.

Além das comemorações do cinquentenário da morte de Valle-Inclán ser outro bom exemplo do uso político que os “socialistas” fizeram do prestígio do autor, o caso específico de seu coordenador geral, figura destacada da luta antifranquista como homem de teatro ligado aos independentes, intelectual cujo alentado trabalho sobre o teatro de *don* Ramón continua sendo até hoje referência obrigatória, também é bastante ilustrativo da amnésia galopante que costuma assaltar muitos homens “de esquerda”, quando se aproximam do poder, e da capacidade do felipismo em cooptar os intelectuais.

O autor de *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo* inicia sua introdução à *Quimera, cántico...*, com o seguinte parágrafo:

Si alguien me preguntara cómo fue aquella primavera del 86, sólo acertaría a responder que allá en los recodos del recuerdo me queda la imagen esmerilada de que llovió poco e hizo calor. Sé también que hubo elecciones generales y poco antes un referéndum sobre el ingreso de España en la OTAN; mi memoria conserva los perfiles desvaídos de aquellos episodios colectivos. El resto es un magma turbio de imprecisiones, de vaguedades, de suposiciones, de una gran fatiga, de un denodado esfuerzo... nada nítido, concreto, con uñas, dientes, ojos y boca. La bruma castiga con toques de difumino el paisaje del tiempo desgranado (Hormigón, 1989: 9).

Pelo visto, a única lembrança daquela primavera que permanece indelével para Hormigón é mesmo a excursão à Galicia.

Mas o que nos interessa nesse parágrafo é rastrear elementos que nos indiquem as mudanças que separam o coordenador geral do Simposio Internacional, do agudo analista anterior da obra de Valle-Inclan.

E essas mudanças podem ser encontradas não só no estilo — por demais alambicado para um valleinclanista que se leve a sério — mas, principalmente, no tratamento e no peso dado à realidade política, que se traduz na forma leviana com que Hormigón cita de passagem o referendo sobre a permanência da Espanha na OTAN.

Como se sabe, a saída da Espanha dessa organização militar era uma promessa de campanha de González que, uma vez eleito, passou a falar em plebiscito, para, finalmente, terminar no “golpe” do referendo.⁸

A menção acrítica e de passagem a um fato político dessa transcendência prova, se é que sua permanência até o final à frente da organização do Simposio já não fosse eloqüente a esse respeito, que a adesão de Hormigón aos “socialistas” foi muito além da aceitação do convite para coordenar o cinquentenário.

Uma repassada nas suas próprias palavras em 1972 aumenta ainda mais sua responsabilidade frente à pouca importância que concedeu ao teatro de Valle no evento.

Naquela época Hormigón sabia perfeitamente que “sólo cuando el teatro de Valle-Inclán encuentre unos actores técnicamente preparados, conscientes de su responsabilidad social, que puedan inscribir su trabajo en una práctica fructífera, no alienante, podremos ver convertidos los esferpentos en algo más que el recitado de un texto. Veremos ese espectáculo con el que Valle soñó y nunca pudo contemplar” (Hormigón, 1972:390).

Mas em 1986, tinha se esquecido disso porque senão não teria escolhido, para homenagear o autor galego e difundir sua obra, uma montagem como a de *Divinas palabras* de Tamayo, por exemplo, já que diretor e companhia estavam bem longe de corresponder às exigências do teatro valleinclaniano.⁹

Por tudo isso, talvez seja inútil mesmo procurar alguma identidade entre essa espécie de guia turístico oficial que é o Hormigón de 1986 e aquele crítico implacável do poder que escrevia no epílogo de sua tese de doutoramento:

Este país ha sido duro hasta la frustración, hasta la esterilidad de sus mejores hombres y ha dejado sueltas manadas de enemigos que asolaban nuestros campos.

Para después quedan el honor y la gloria.

Después de muerto todo es distinto, es el momento de la gloria, de las estatuas, los homenajes. El amasijo de huesos, dolor y desesperanza se esteriliza en el formol del tiempo y la codificación académica. Del hombre acorralado, perseguido, destrozado, sólo quedan sus obras para ser cantadas por los orondos pregoneros de la cultura del alcanfor; para servir de materia a doctísimos estudios que serán palanca a una cátedra, a una poltrona de académico, a quién sabe qué otra poltrona social que te sitúa en el lugar de los escogidos por la fortuna (Hormigón, id).

Talvez como resultado da ênfase no acadêmico que caracterizou os festejos do cinquentenário, depois deles multiplicaram-se as teses sobre o escritor, não, porém, as encenações de suas peças.

Nesse ponto seria interessante verificar qual a tendência dominante no mundo acadêmico no que diz respeito à representabilidade do teatro de Valle-Inclán.

A crítica universitária, em sua maioria, não só já não discute a questão, como quase sempre se irrita diante da simples idéia de que a essa altura ainda se possa fazê-lo.

Esse é o caso de Francisco Ruiz Ramón, ainda em meados dos anos setenta:

Carece de sentido hoy (...) preguntarse si Valle-Inclán fue o no dramaturgo y si son o no teatro sus piezas dramáticas. Tal pregunta (...) me parece hoy totalmente injustificada, pues para ello sería necesario cerrar los ojos a la historia del teatro de nuestro tiempo. Para discutir tal cuestión haría falta situarse al margen de la actual estética teatral, al margen de la actual concepción del fenómeno teatral, al margen de las nuevas formas de las categorías de lo dramático, mediante una absurda e innecesaria regresión a una estética y a unos conceptos críticos ya sobrepasados. Equivaldría a hacer una crítica neo-aristotélica del teatro español del Siglo de Oro, como ya sucedió, o una crítica neo-clásica del teatro romántico, como también sucedió (Ruiz Ramón, 1975: 93-94).

E também o de Jean-Marie Lavaud, que afirmou nas I Xornadas Valle-Inclán, em Vilanova de Arousa, em 1994, que a discussão sobre se as *Comedias bárbaras* são narrativa ou teatro não tem mais a mesma importância de dez anos atrás.

Assim, seguindo a tradição de desprezar a *cartelera* espanhola, grande parte da crítica acadêmica alça Valle a essa estranha condição, a que nos referíamos na Introdução, de autor incontavelmente representável — o maior dramaturgo espanhol do século XX — que não é, no entanto, representado.

Não deixa porém de surgir, dentro do neo-conservadorismo que marca a década de 80, uma outra crítica dentro da Universidade que só atenta à ausência de peças de Valle-Inclán na *cartelera* para usar esse vazio cênico como argumento a favor da defesa da sua irrepresentabilidade.

Talvez o melhor exemplo desta nova investida contra o teatro de Valle-Inclán sejam as teses defendidas por Luis Iglesias Feijoo.

Vejamos como o professor galego, explica, num ensaio escrito em 1988, “Valle-Inclán entre teatro y novela”, o surgimento da idéia, que lhe parece perfeita, de que o teatro de Valle era para ser lido e não representado.

Afirma, em primeiro lugar, que nenhuma das peças que Valle conseguiu estreiar fizeram sucesso. O que absolutamente não corresponde à verdade dos fatos: como já vimos em 1911, graças ao dinheiro da bilheteria de *Voces de gesta* Valle podia levar uma vida mais que sossegada e em 1931, a estréia de *Farsa y licencia de la reina castiza* foi um estrondoso sucesso de público. Pode-se até especular quanto às verdadeiras razões destes sucessos mas nunca sonegar essa informação ao leitor.

Além disso, temos que convir que o sucesso comercial jamais poderia fazer parte dos argumentos que um acadêmico alinhe para provar a irrepresentabilidade das peças de qualquer autor que seja.

Mas o professor Feijóo vai mais longe e diz o seguinte:

Si evocamos de nuevo la lista de obras estrenadas cabe preguntar: ¿qué hay ahí de importancia verdaderamente fundamental para la historia del teatro español? Por mucho que ello pueda ser duro para los más convencidos valleinclanistas, y uno no es de los últimos, no cabe sino responder que nada (Feijóo, 1988:67).

Para que o espanto possa ser completo é preciso saber que na lista de obras estreadas estão nada menos que *La cabeza del dragón* e *La marquesa Rosalinda*.¹⁰

Depois de dizer que Valle-Inclán nunca fez sucesso e que só estreou obras sem importância, o professor galego vai acusar diretamente *don Ramón* de ter renunciado à possibilidade de estreiar, a partir de 1913, reponsabilizando-o pelo “fracasso” de seu teatro e por reforçar a idéia de que “el suyo no era un teatro para representar”.

Aqui também, Feijóo falseia a História, omitindo todo o empenho de Valle em *El Mirlo Blanco*, no Teatro de la Escuela Nueva e em *El Cántaro Roto*.

Por esse começo, já podemos imaginar a opinião de Feijóo, bem pouco original de resto, sobre as rubricas de Valle-Inclán:

Son tan literatura como el texto puesto en boca de los personajes y, por ello, constituye un tópico en los estudios valleinclanistas aludir a la imposible transformación de las mismas en sugerencias ofrecidas durante una representación (...) pues es de toda evidencia que el ritmo narrativo, las sugerencias sensoriales, las metáforas o los valores expresivos encerrados en las acotaciones *no pueden ser conservadas* sobre la escena. Insisto: no es que resulte difícil transmitir las, sino que es imposible, y no es solución hacerlas leer en alta voz por corifeos o personajes secundarios (Feijóo, 1988: 76).

Para finalizar a rápida caracterização dessa engravatada corrente neo-conservadora que asso-la o planeta e da qual Luis Iglesias Feijoo é lídimo representante na Espanha, gostaríamos de rela-tar um lamentável episódio a que tivemos o discutível privilégio de assistir pessoalmente.

Entre os dias 6 e 8 de outubro de 1994, realizaram-se em Vilanova de Arousa, as I Xornadas Valle-Inclán, sob o patrocínio da Xunta de Galicia¹¹, cujo coordenador era justamente o professor Feijóo.

Pois bem, um dia antes do início do evento, a casa onde Valle-Inclán nasceu foi atingida por um incêndio, que tudo levava a crer fosse criminoso, já que havia um litígio entre a prefeitura da cidade, que queria tombar o edifício, e os herdeiros proprietários, que queriam demoli-lo, para construir uma moderna casa de veraneio.

Durante os três dias do encontro, embora o incêndio fosse o principal assunto da imprensa local, não se disse uma palavra sequer sobre ele nas Xornadas.

Indignado com tal silêncio, o então prefeito de Vilanova, Juan Manuel Dios Oubiña (PSOE), por ocasião do encerramento do evento não se conteve e expôs sua estranheza de que, estando reunido tão ilustre cenáculo para falar sobre Valle-Inclán e analisar de ângulos até inima-gináveis sua obra, ninguém se dignasse a “romper una lanza” pela preservação da casa que o viu nascer.

O professor Feijoo, que chegou estrategicamente atrasado neste dia, sem poder ignorar, no entanto, a fala do corajoso prefeito, entendeu desqualificá-lo dizendo o seguinte:

— Primero hay que trabajar y después hacer manifestaciones.

Ao que uma estudante, vizinha de auditório, murmurou entre dentes:

— ¡Capullos de mierda! ¡Viven de Valle-Inclán y siquiera saben honrar su memoria!¹²

Outra maneira, um pouco mais indireta mas nem por isso menos eficaz, de tentar neutralizar o teatro de Valle, que começou a circular nos anos 80, foi tratar de chamar a atenção para o que seria sua suposta perda de vigência.

Claro, na “nova Espanha”o teatro de Valle-Inclán, sobretudo os ferozes *esperpentos*, tinham perdido qualquer atualidade.

Argumento que Pedro Altares detecta nas entrelinhas do debate, no María Guerrero, “Valle-Inclán y el periodismo”, do qual também participaram os jornalistas Manuel Vicent, Juan Cueto e Carlos Luis Álvarez, o *Candido*, que, vinte anos antes, afirmara: “ El teatro de Valle está muerto, muerto y muerto”:

Bien, pero aquí hay flotando como la impresión de que Valle-Inclán es un autor que respondió a una época y que prácticamente no tiene nada que decir. Yo lo siento. No creo que sea una panda de gilipollas la gente que hace cola para ver *Luces de bohemia* y no creo que sea solamente una moda cultural.¹³

Mas não deixa de estar presente, ainda que de forma um tanto enredada, na argumentação daquele que é seu estudioso norte-americano mais festejado:

Seguir insistiendo sin más en la actualidad del esperpento es caer en una idolatría que resta de este teatro toda capacidad de inquietar y divertir al público de hoy (Dougherty, 1992:211).

Mesmo concordando com Iris Zavala que datas e nomes são o de menos para a atualidade dos *esperpentos*, vale a pena verificar se as denúncias que neles Valle faz dos males que afligiam a Espanha do seu tempo tinham realmente perdido a atualidade no país de González.

4. As mazelas da Espanha felipista no espelho côncavo de *Luces de bohemia*

Los ojos son unos ilusionados embusteros.

Max Estrella

Uma das maiores feridas que o *esperpento* valleinclanesco escancara a céu aberto é a que corrói o sistema por dentro, transformando o governo num balcão de negócios: a corrupção é a praga que desmoraliza o poder civil e militar.

No que diz respeito ao governo de González, ainda em 1985, um observador tão atento quanto Manuel Vázquez Montalbán não podia acreditar que fosse corrupto:

Me parecen por ahora casi vanos los intentos de cierta parte de la prensa española de buscar corrupciones graves en la gestión administrativa del PSOE. Normalmente lo que proclaman los titulares de las primeras páginas poco tiene que ver con el discurso informativo del interior, donde se comprueba que las únicas corrupciones habidas se han reducido a pedir langosta de segundo plato en alguna comilona o en facilitar un empleo a un sobrino. Pelillos a la mar. Tres padrenuestros y un credo. No pondría más penitencia ni un capellán castrense (Vázquez Montalbán, 1994: 67).

Nove anos mais tarde, no entanto:

Saltaban a las primeras páginas de los periódicos escándalos de una hondura sin precedentes en la democracia. Los 100 años de honradez que les habían servido de eslogan publicitario [aos socialistas] se disolvieron como por ensalmo ante las imágenes del jefe del dinero conducido entre dos guardias y el jefe de los guardias huido con el dinero, en frase histórica de Joaquín Leguina. Un gobernador del Banco de España y un director general de la Guardia Civil no pueden pasar del ejercicio de sus funciones a la condición de presuntos delincuentes sin que se produzca una tormenta política de esas que suelen dar al traste con un presidente de Gobierno (Santos Juliá, 1994: 58-62).

No intervalo entre uma data e outra, com o gangsterismo correndo solto — os primeiros escândalos econômicos vieram à tona no início da década de noventa¹⁴ — seria ingênuo acreditar que o Ministério de Cultura subvencionasse qualquer montagem de *Luces*, por exemplo, que não traísse o espírito valleinclaniano, diluindo a obra na superficialidade do sainete, como fez a de Lluís Pasqual.

A estréia “oficial” de *Luces*, na versão edulcorada que dela fez Jose Tamayo em 1975, só foi autorizada pela censura de então porque foi precedida por uma ampla “campanha de esclarecimento” que visava convencer os prováveis espectadores que o retrato do país que Valle apresentava correspondia ao de uma Espanha definitivamente enterrada no passado.

De fato, a obra está pontilhada de alusões à corrupção, à desonestidade dos políticos e ao mau funcionamento das instituições.

Seja citando diretamente políticos reais já esquecidos, como Manuel Camo por exemplo (p 72), e outros nem tanto, como Emilio Castelar (72), Antonio Maura (p 83,88), ou Alfonso XIII (p104) ; seja ironizando certos personagens, como quando Max, num diálogo com Serafín El Bonito, declara ter sido companheiro de escola do Ministro de la Gobernación, ao que o *inspector* responde: “El Señor Ministro nos es un golfo” e Max contra-ataca: “Usted desconoce la Historia Moderna”(91); ou lançando mão dos recursos da linguagem popular madrilenha que se utilizava de falsos erros para por em evidência, com seu equívoco, a ineficácia daquilo a que se alude, como na fala de *don Latino*, na Redação do *El Popular*: “¡Venimos a protestar contra un indigno atropello de la Policía! Max Estrella, el gran poeta, aun cuando muchos se nieguen a reconocerlo, acaba de ser detenido y maltratado brutalmente en un sótano del Ministerio de la Desgobernación!” (100); e até mesmo numa rápida mas certa alusão à *yernocracia*, ao pecado de “facilitar un empleo a un sobrino” que Montalbán perdoa com três pais-nossos e um credo, mas *don Ramón* não desculpa:

Don Filiberto. — ¡Qué de extraño tiene que mi ilustre jefe les parezca un mamarracho!

Dorio de Gadex. — Un yerno más (107).

Setenta anos depois de escrita a peça, o seguinte trecho da crônica *Barrionuevo*, bem poderia servir de eco, à sentença implacável do hamletiano coveiro de *Luces* que enterrou Max (“En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo” (*Luces*, 154)); além, é claro, de documentar o respaldo a atitudes escandalosas como a do Ministro do Interior, de um governo que se diz socialista, que condecora supostos torturadores e que, mais tarde, será acusado de estar diretamente ligado à criação e atuação de grupos de extermínio:

Y si el señor Barrionuevo puede hacer lo que quiera con sus medallas y asesorías es porque la abdicación ética de la sociedad española es evidente. ¿Cómo va a oponerse la sociedad a que premien a sus puestos torturadores si el mismísimo jefe de Gobierno convierte el tema de la tortura en una filigrana dialéctica en el transcurso del debate sobre el *estado de la nación*? Si Adolfo Suárez o Calvo Sotelo se hubieran permitido la más mínima dosis de retórica formalista sobre el tema, las mejores conciencias y las más aguerridas plumas del país les habrían saltado al cuello acusándolos de cinismo moral, proclamando que con la tortura no se juega. Pero como la filigrana dialéctica la realizó un jefe de Gobierno ético [González] que gobierna en nombre de la ética y que encarna la eticidad suprema del Estado, pues bueno, la ética se le supone. Y si el jefe ético de un Gobierno ético mantiene a un ministro como Barrionuevo, sin duda Barrionuevo también es ético y todo lo que haga Barrionuevo será ético, éticas las medallas, éticas las asesorías, y si se comprobara tortura, pues sería una tortura ética (Montalbán, 1994: 51-52).

Porém a denúncia da corrupção, em *Luces*, atinge seu momento de maior intensidade na cena oitava, quando o próprio Max Estrella, um dos maiores críticos da falta de honestidade dos políticos, esperpenticamente, se deixa corromper, já no fim de sua vida, pela oferta do Ministro de la Gobernación:

El Ministro. — (...) Max, yo no quiero herir tu delicadeza, pero en tanto dure aquí, puedo darte un sueldo.

Max. — ¡Gracias!

El Ministro. — ¿Aceptas?

Max. — ¡Que remedio!

(...)

El Ministro. — Max, todos los meses te llevarán el haber a casa. ¡Ahora, adiós! ¡Dame un abrazo!

Max. — Toma un dedo, y no te enternezcas.

El Ministro. — ¡Adiós, Genio y Desorden!

Max. — Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia! (*Luces*, 115-116).¹⁵

O comprometimento da grande imprensa e suas escusas relações com o poder não é dos temas menos importantes de *Luces*, que tem uma cena inteira, a sétima, cuja ação se passa na Redação de um grande jornal, cujo responsável assim vê sua profissão:

Don Filiberto. — El periodista es el plumífero parlamentario. El Congreso es una gran redacción, y cada redacción, un pequeño congreso. El periodismo es travesura, lo mismo que la política. Son el mismo círculo en diferentes espacios. Teosóficamente podría explicárselo a ustedes, si estuviesen ustedes iniciados en la noble Doctrina del Karma (*Luces*, 102).

É essa imprensa, tão perfeitamente identificada com o poder e suas benesses, que o diálogo final da cena seis entre Max e o anarquista catalão desmascara:

El preso. — Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

Max. — Lo que le manden (*Luces*, 98).

A obra toca também outros pontos espinhosos para o governo González. O tratamento da questão social como caso de polícia é um deles.

O cenário de *Luces* é uma Madrid convulsionada por uma manifestação de trabalhadores duramente reprimida pela força policial.

Qualquer semelhança com o porrete “socialista” que Felipe ameaçava fazer cair sobre a cabeça dos operários que foram para as ruas exigir o respeito aos seus direitos trabalhistas, conquistados em muitos anos de luta e que o eufemisticamente chamado *Pacto Social de Progreso* visava destruir de um só golpe, só não é mera coincidência porque nos anos dez e vinte a repressão respondia aos imperativos do liberalismo tardiamente implantado na Espanha, enquanto nos noventa às exigências do projeto neoliberal.

Não faltariam relações também entre os pistoleiros que, à sombra da *Ley de fugas*, acabam fuzilando, na peça, o operário anarquista catalão que Max encontra nos porões do Ministerio de Gobernación, e os GAL, grupos paramilitares que de 1983 a 1987 assassinaram opositores do governo pertencentes aos meios independentistas bascos¹⁶.

Ou ainda com a *Ley de Regulación de Huelgas*, e a *Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana* (mais conhecida como *Ley Corcuera*), de novembro de 91, que sob o pretexto da luta contra o narcotráfico encobre a planificação de novos mecanismos de repressão e controle social contra a população, tão descaradamente facista que até o jornal *El país* foi obrigado a se posicionar contra:

Si se aprueba la Ley de Seguridad Ciudadana, la policía podrá asaltar domicilios particulares en el caso de que crea (o diga creer) que en ellos se comercia droga. Cada una de estas leyes [refere-se também à Ley de Datos Informáticos e à Ley de Ordenación de las Telecomunicaciones], por sí sola, es incompatible con la democracia, pues amenazan las libertades ciudadanas. Y juntas constituyen un peligroso

instrumento represor, especialmente temible si se deja al arbitrio de gobernantes sin escrúpulos, y no digamos si se trata de gobernantes enloquecidos por la erótica del poder.

Cuando un gobierno pretende tomar medidas contra medios de comunicación, fichar a los ciudadanos e irrumpir en sus viviendas sin intervención judicial, eso es dictadura. Y si ocurre en democracia, también. Será una dictadura con disimulo, pero dictadura al fin (Vidal, 1991:4).

Finalmente a própria discussão em torno do papel social do intelectual e do artista e da sua relação com o poder — sua, no caso de Max Estrella, inútil capitulação final diante do “fondo de los reptiles” ou a rebeldia e independência a todo custo, no caso de Valle-Inclán, as tempestades em copo d’água, no caso dos modernistas — parece-nos extremamente atual nesses tempos de desvairado pós-modernismo que foram os finais dos 80 e o início dos 90, e nos faz concluir que seja justamente essa atualidade um dos motivos que mantém a peça afastada dos grandes teatros.

5. *Martes de carnaval*: militares de opereta que insistem em permanecer em cena

Se *Luces* não perdeu a vigência, os *esperpentos* reunidos em *Martes de carnaval* menos ainda.¹⁷

Martes é um “gigantesco fresco esperpéntico”(Senabre:9) cuja relação com a história contemporânea da Espanha é muito forte.

Embora *Los cuernos e Las galas* se diferenciem de *La hija* por serem aqueles história passada enquanto esta é presente vivido pelo autor, as alterações de todo tipo a que Valle procedeu ao reunir, em 1930, as três obras, apresentando-as sob um outro título e rompendo a ordem cronológica da sua escritura, garante a atualidade da visão histórica dos três *esperpentos*.

O “retablo esperpéntico”de *don Ramón* coloca diante do espectador uma Espanha observada com a impiedade de quem, depois de um longo e tormentoso percurso ideológico e estético, pôde se desfazer das ilusões iniciais, encarar o monstro que séculos de opressão e obscurantismo tinham engendrado e se propõe a destruir toda visão idealizadora e mistificadora que dele se possa ter.

Extremamente lúcido, seu ataque se centra no principal suporte desse mundo medonho: o militarismo.

E como, sobretudo a partir do século XIX, é o exército que vai transformar a história espanhola numa ópera bufa, é ele o alvo preferencial desta trilogia que a força corrosiva e desmistificadora do *esperpento* vai desnudar.

Ora, acontece que, justamente no início dos anos 80, ganha força na Espanha um novo movimento social : a *objeción de conciencia*.

O primeiro congresso do Movimiento de Objeción de Conciencia¹⁸ (MOC), reunido durante seis dias em agosto de 1979, teve como resultado a seguinte declaração final que nos esclarece sobre sua natureza e objetivos :

El Movimiento de Objetores y Objetoras de Conciencia (MOC) se define antimilitarista y asume la estrategia no-violenta.

Dado que existe el militarismo y que este supone la implantación y el mantenimiento de unos valores represivos, el antimilitarismo es un planteamiento de lucha revolucionaria que se enfrenta a la estructura militar en sí misma (ejército profesional), en la estructura de defensa militar (el ejército profesional más el reclutamiento civil, la carrera de armamentos...), en los valores introducidos en la sociedad (represión, elitismo, jerarquización, violencia, división de clases, autoritarismo...), en los valores militares introducidos en el comportamiento humano (machismo, relaciones interpersonales autoritarias, represivas y violentas,...).

El antimilitarismo tiene como objetivo dejar el campo libre para que se pueda desarrollar todo tipo de alternativa no represiva.

Así pues, nuestra objeción es un objeción política en el sentido de que adquiere una dimensión social como denuncia del sistema.

La estrategia noviolenta se basa en la aceptación de unos valores y/o ideas determinadas que conforman unos métodos. Adoptamos dicha estrategia porque niega en sí misma los valores profundos del militarismo.

Rechazamos el actual sistema de defensa armada y proponemos la alternativa global de defensa popular noviolenta, entendiendo que es la defensa asumida por todo el pueblo con una estrategia noviolenta. Nos comprometemos a estudiar y desarrollar esta alternativa.

El MOC se opone a toda conscripción (servicio obligatorio impuesto por el Estado) con fines militares o civiles y aboga por su abolición total (...) (MOC de Iruñea: 4).

A avaliação que Pedro Ibarra faz do movimento pode nos dar uma idéia de até onde chegaram seus resultados:

La primera cuestión a valorar nos lleva al orden de la eficacia. ¿En qué medida la OC ha logrado sus objetivos? Una primera aproximación a la cuenta de resultados debería conducir a conclusiones derrotistas. No sólo permanecen los ejércitos, sino que el primer escalón hacia su desaparición, la abolición del SMO, todavía no se ha logrado.

Sin embargo, tal apreciación pesimista es notoriamente incompleta. El movimiento, en los últimos años, ha ganado una baza fundamental, necesariamente preliminar a cualquier otra meta posterior. Ha modificado la opinión pública. Ha conseguido que la mayoría de la sociedad *cuestione* las Instituciones, y sus funciones, Militares. Ello no quiere decir por supuesto que la opinión pública sea abolicionista de los ejércitos. Pero sí quiere decir que es partidaria de la supresión del SMO y que no tiene claro cuál debe ser la estructura y misión de las Fuerzas Armadas (FFAA). El ejército, los ejércitos, han dejado de ser un símbolo intocable, una institución inevitable. Se ha logrado romper en la conciencia social su carácter *sagrado*. El camino todavía es largo. Pero ya está abierto (Ibarra: 23).

Confirmados por esse outro texto, de 1991, do Grupo Antimilitarista de Iruñea, que tem a vantagem de explicitar o apoio recebido:

Hoy ya nadie medianamente enterado le niega a la lucha por la objeción de conciencia a través de la insumisión un claro contenido político de intento de transformación radical de la sociedad. Lo militar, que hasta hace poco había sido un tema vetado a cualquier discusión, está siendo objeto de un permanente debate y más allá de discutirse la posibilidad del Estado de obligar a las personas a aprender a matar se ha llegado a debatir la conscripción globalmente y, lo que es más importante, la concepción misma de la política de defensa. Donde hace años había un verdadero temor que algunos pretendían confundir con respeto, hoy ya se puede discutir de la esencia misma de esa institución y esa estructura. En uno de los muchos escritos públicos que objetores y objetoras han producido se lee lo siguiente: '¿Defensa de quién?, ¿defensa de qué?, ¿defensa ante quién?, ¿defensa por quién?, ¿defensa con qué? Si preguntáramos a cada uno de nosotros qué es lo que hay que defender se obtendrían muchas respuestas: la calidad de la vida, el derecho a la salud, el acceso a la cultura, el respeto a los derechos humanos, el entorno natural, la no explotación de unos por y para otros, los derechos de las minorías ante las mayorías...Muchas respuestas posibles y todas bajo un denominador común: ninguna, absolutamente ninguna coincide con lo que el Estado defiende mediante los ejércitos'.

Este planteamiento que hace quince años hubiera resultado escandaloso y hace diez hubiera recibido, quizás sólo alguna sonrisa sorprendida, se entiende hoy como un planteamiento radical de una nueva política de defensa. Los insumisos, que sorprendieron a muchos con su decidida acción, han conseguido centrar la atención no sólo en lo que hacen, sino también en lo que dicen.

Tras ellos, hay un apoyo social día a día más extenso. La lista de expresiones de solidaridad es inabarcable. Desde los premios Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel y Desmond Tutú al primer objetor político Pepe Beunza encontramos en esas listas artistas famosos y personas anónimas, partidos de to-

das las tendencias y sindicatos. Apoyos institucionales también ha habido: El Defensor del Pueblo, y el Sindic de Greuges, el Parlamento Vasco en Pleno y la Comisión de Derechos Humanos del Parlamento de Navarra, Ayuntamientos, Los consejos de la Juventud de España (...).

Además de apoyos expresos los sondeos de opinión muestran una y otra vez una sociedad más que receptiva a los planteamientos de los insumisos. El 21 de abril de 1991 el periódico *El País* publicaba un estudio en el que a la pregunta de cuál era la sanción que merecían los insumisos un 35% decía que ninguna, un 39% que una multa y sólo un 13% se decantaba por penas de cárcel (el 13% restante es el no sabe/no contesta) (MOC de Iruñea: 12-13).

A relação do PSOE com o MOC passou da declarada simpatia às teses do movimento, enquanto o partido era oposição, à elaboração de leis que puniam severamente os *insumisos* e à feroz repressão policial das suas pacíficas manifestações, ao se tornar governo.¹⁹

Inútil investida, que muito pouco serviu para alterar o crescente fortalecimento do MOC que as seguintes cifras, da relação percentual entre *objeción* e contingente militar no Estado espanhol, indicam: 1982-1985=1,15%; 1986=2,51%; 1987=3,34%; 1988=3,92%; 1989=5,49%; 1990=11,57%; 1991=12,72% (Ibarra:: 86).

Num tal ambiente em que a *insumisión* freqüenta quase que diariamente as páginas dos jornais, pelas constantes e concorridas manifestações em prol da libertação de *insumisos* presos, e tem suas palavras de ordem escritas nos muros das cidades, pode-se imaginar o impacto no espectador do seguinte diálogo de *Las galas — esperpento* que abre *Martes de carnaval* — entre Juanito Ventolera, soldado repatriado da Guerra de Cuba, e a Daifa, moça que foi empurrada para a prostituição pela morte do noivo, Aureliano Iglesias, nessa mesma guerra :

La daifa. — ¿De verdad has conocido tú a Aureliano Iglesias?

Juanito Ventolera. — Y tanta verdad!

La daifa. — ¿Sabes cómo murió?

Juanito Ventolera. — Como un valiente..

La daifa. — ¡A los redaños que tenía, algunos mambises habrá tumbado!

Juanito Ventolera. — Muchos no habrán sido... Siempre se tira de lejos.

La daifa. — Pero alguno doblaría.

Juanito Ventolera. — Pudiera...

La daifa. — ¿Tú no crees?

Juanito Ventolera. — Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes.

La daifa. — Todos volvéis con la misma polca, pero ello es que os llevan y os traen como borregos. Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría muy bien puesto. Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar.

Juanito Ventolera. — Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir

.La daifa. — ¡Como el mío! ¿Oye, tú, le envolverían en la bandera?

Juanito Ventolera. — No era para tanto. ¡La bandera! Pues no dice nada la gachí. La bandera es la oreja. ¡Esos honores se quedan para los jefes!

La daifa. — ¿Y por eso tenéis todos tan mala voluntad a los galones?

Juanito Ventolera. — De esas camamas, al soldado poco se le da. ¡No robaran ellos como roban en el rancho y en el haber!...

La daifa. — Pues a tumbar galones. Pero todos lo dicen y ninguno lo hace (*Las galas*, 48,-50).

É impressionante como em poucas falas Valle consegue expressar, através do enfrentamento dos dois personagens, todo um ideário antimilitarista.

Juanito é o soldado que volta de uma guerra perdida, o veterano que chega “pelado al cero”, sem trabalho, sem ilusões, seus valores morais, se os tinha, perdeu todos na guerra.

A daifa é a mulher, grande vítima de todas as guerras e do sistema que as faz eclodir, que pune com a exclusão qualquer transgressão ao seu aparentemente rígido código moral.

A daifa e seu filho sofrem na carne as conseqüências da guerra mas ela continua alimentando ilusões quanto ao aspecto heróico de uma contenda em que a ensinaram a acreditar.

Juanito está em cena para dar fim a qualquer ilusão que ela e o espectador ainda possam ter a esse respeito.

Para ter algum sentido a morte na guerra de Aureliano Iglesias, ou de qualquer outro soldado, deve estar cercada do heroísmo dos que foram “defender a pátria”, “sacrificar-se” por ela, “demonstrar sua lealdade à bandeira”, por isso a Daifa insiste em saber as circunstâncias da morte do noivo, para se consolar.

A resposta de Juanito, porém, vira o mito do avesso, mostrando a crua realidade da exploração e da indiferença pela vida humana.

Sua “profanação” dos “mais sagrados símbolos” do universo castrense atinge o auge no momento em que, sem um tostão, comercia com a prostituta as medalhas e as cruzes que trouxe da guerra:

Juanito Ventolera. — (...) Me das la dormida y te cuelgas este calvario (*Las galas*, 54).

Além de reduzir o mito a pó, contrapondo à crença nele a viva experiência do recém-chegado dos campos de batalha, Juanito vai mais longe.

Para que a Daifa não pense que essas desgraças são inexplicáveis e eternas vai esclarecer o porquê da injustiça, indo direto ao ponto: a hierarquia militar.

Os *galones* começam as guerras, ganham com ela e ficam com as honras.

Embora oscilante, dividida entre a razão e o mito, a frase da Daifa: “Pues a tumbar galones” parece demonstrar que ela compreendeu bem o perverso mecanismo da “paz” e da guerra.

Mas Juanito, que docilmente se submeteu às regras do jogo (“Tú te has aguantado las bofetadas igual que todos” lhe diz a Daifa) , apesar de denunciar a injustiça no discurso — o que lhe vale uma referência a Ravachol — , não vai “tumbar galones”.

De volta da guerra, que o transformou num ser degradado, Juanito vai responder a essa situação com a mesma atitude de um longínquo antepassado seu que, depois de deixar a inocência num touro de pedra, aprendeu depressa a lição: “haz como vieres”.

A esse pícaro finisecular não falta sequer o ritual da troca da roupa²⁰, que no caso adquire contornos macabros já que se trata do traje do boticário cujo túmulo profanou, a prova mais evidente da sua integração ao sistema, a melhor garantia da sua continuidade e da continuidade da realidade grotesca que ele cria.

O combate à ilusão em *Las galas* não se limita à temática antimilitarista mas se estende aos próprios gêneros teatrais e literários que àquela altura serviam de veículo de sustentação do estabelecido: o melodrama e o folhetim, ferozmente parodiados.

Brecht ia ficar muito satisfeito com os resultados. Os *insumisos* e simpatizantes do MOC também.

No segundo *esperpento* de *Martes*, o detector de mentiras de Valle-Inclán se posiciona um escalão acima na hierarquia militar: o protagonista agora é um tenente do Cuerpo de Carabineros, Pascual Astete, mais conhecido como *don Friolera*.

A guerra assume aqui um segundo plano e aparece nas falas do alto comando dos *carabineros* reunidos na cena oitava, cujo repugnante aspecto físico já tivemos oportunidade de comentar (cf. p. 74).

O quadro de repulsa se completa quando esses *martes* expõem em cena aberta suas mais caras recordações da campanha das Filipinas.

O diálogo entre dois deles sobre a língua da ex-colônia dá bem a medida da sua tacanhice e fica pedindo uma reflexão maior sobre a verdadeira natureza da herança cultural deixada pelos espanhóis:

El teniente Cardona. — Yo había aprendido alguna cosa de tagalo en Joló. Ya lo llevo olvidado: Tanbú, que quiere decir puta. Nital budila: Hijo de la madre. Bede tuki pan pan bata: ¡Voy a romperte los cuernos!

“El teniente Roviroso. — ¡Al parecer, posee usted a la perfección el tagalo!

El teniente Cardona. — ¡Lo más indispensable para la vida! (*Los cuernos*, 186).

A demolição sistemática do mito do heroísmo militar prossegue e um bom exemplo dela é a continuação do diálogo entre os dois oficiais.

À afirmação de Cardona de que passara os melhores anos de sua vida em Joló, Roviroso contrapõe a seguinte fala: “No todos podemos decir lo mismo. Ultramar ha sido negocio para los altos mandos y para los sargentos de oficinas... Mindanao tiene para mi mal recuerdo”, que cria a expectativa de que finalmente se esclareça em que feroz combate o “tenente veterano graduado de capitán” perdeu seu olho saltador. .

No entanto, a expectativa se desfaz na mais completa derrisão quando Roviroso declina os motivos da má lembrança: “Enviudé, y he perdido el ojo derecho de la picadura de un mosquito”.

Esse mesmo diálogo, porém, tem por função desnudar ainda mais os *martes*, expondo toda sua hipocrisia, a corrupção moral resultante da concupiscência e do abuso descarado do poder:

El teniente Cardona. — La isla de Joló ha sido para mí un paraíso. Cinco años sin un mal dolor de cabeza y sin reservarme de comer, beber y lo que cuelga.

El teniente Campero. — ¡Las batas de quince años son muy aceptables!

El teniente Cardona. — ¡De primera! Yo les daba un baño, les ponía una camisa de nipsis, y como si fuesen princesas.

Su risa estremece los cristales del mirador, la ceniza del cigarro le vuela sobre las barbas, la panza se infla con regocijo saturnal. Bailan en el velador las tazas de café, salta el canario en la jaula y se sujeta su ojo de cristal el Teniente Don Lauro Rovirosa.

El teniente Campero. — ¡Qué tío sibarita!

El teniente Cardona. — ¡Aún de alegría me crispo al recordar su tesoro! (*Los cuernos*, 187).

Mas todas essas falas adquirem um carácter ainda mais sinistro quando sabemos que estes senhores estão reunidos para, como em seguida lembra o tenente Rovirosa, “velar por el decoro de la familia militar”, para julgar e estabelecer a punição para o Tenente Astete que, supostamente traído pela mulher, tinha desonrado o Cuerpo de Carabineros.

Esse é o assunto de *Los cuernos*: a honra. E nesse sentido a peça se apresenta como uma paródia do teatro espanhol da contra-reforma, do *drama de honor* calderoniano, que vai expor ao ridículo uma ideologia caduca e reacionária..

Mas a questão da honra é apresentada dentro de uma instituição castrense e é sob a pressão desta (“Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones”) que *don Friolera*, anulado enquanto indivíduo, é levado a “lavar com sangue” a honra supostamente ultrajada porque “ (...)¡no basta una honrosa separación! ¡Friolera! (...) El principio del honor ordena matar”(*Los cuernos*, 129).

E, no final da cena 11, imediatamente antes e logo depois de atirar nos pretensos amantes, *don Friolera* repete esta frase: “¡Um militar no es un paisano!”.

Vemos assim a denúncia do militarismo como “transmisor y exaltador de valores machistas y patriarcales”, na paródia que se desenvolve como ação central, reforçada, como ja vimos (cf. p. 53), pela comicidade dos títeres do Compadre Fidel no prólogo, e tornada mais eficaz pelo contraste com o *romance de ciego*, de intenção moralizadora, no epílogo.

Aliás, o *romance* além de “identificar religión, patriotismo y militarismo como componentes indisolubles de esa moral” (Perez Carreño: 78) que leva *Friolera* a matar a filha — por engano — a mulher e seu suposto amante e transformá-lo em herói matador de mouros em Melilla, termina em festiva alusão ao outro pilar de sustentação da ideologia tradicionalista: “El Rey le elige ayu-

dante,/la Reyna le da una banda,/la Infanta Doña Isabel/un alfiler de corbata”, a sempiterna monarquia espanhola.

Na *El Acratador* de novembro de 1996 podemos ler a seguinte nota:

La Fiscalía de la Audiencia Nacional ha decidido archivar la denuncia contra tres miembros de la UPC (Unidad Popular Castellana) por injurias y calumnias al jefe del estado.

El 27 de setiembre de 95 coincidiendo con el 20 aniversario de los últimos fusilamientos UPC editó un cartel con las fotos de Franco y el Rey con el texto “Este rey fue nombrado por Franco y es cómplice de los últimos crímenes del Franquismo (*El Acratador*: 13).

Poderíamos acrescentar ao cartaz: e o PSOE, o PCE e os demais partidos de esquerda da Plataforma Democrática tornaram-se cúmplices do continuísmo ao renunciar ao regime republicano que o golpe franquista abortou em 36 e aliar-se à monarquia.

Em sua *Crónica sentimental de la transición*, depois de citar Víctor Márquez falando do surreal que era, uma vez instaladas as Cortes depois das eleições de 77, ver pelos corredores, na mesma rodinha animada, Fraga, Carrillo e Tierno Galván, assim relata Montalbán a melancólica capitulação dos dois maiores partidos de esquerda à monarquia:

Y aún no habíamos visto nada. Por ejemplo, que el PSOE se abstuvo de aplaudir al Rey cuando acudió a pronunciar su discurso inaugural de las Cortes y en cambio a los comunistas les faltaban manos para airear al Borbón. Luego, al final del discurso, Felipe González se rozó las palmas de las manos y Guerra ni eso. Empezaban los dos a representar la comedia del Hermes bifronte, el uno cejjunto y el otro cejjalto. No hacía mucho que el Rey había recibido a Felipe González para preguntarle: “Oye, y vosotros ¿por qué seguís siendo republicanos?” Felipe González le reveló a Víctor Márquez en el transcurso de la larga entrevista que compone *Felipe González: un estilo ético* que le respondió contándole una anécdota noruega que a su vez le había narrado Willy Brandt. En los años treinta el rey de Noruega le había hecho una pregunta parecida a un secretario general socialista muy radical y a continuación la oferta de que de ganar los socialistas las elecciones él seguiría siendo rey sin plantear problemas constitucionales: “Al fin y al cabo la monarquía es más barata que la república, dura toda la vida”. Se acordó el pacto y el secretario general socialista ganó las elecciones y el consenso monárquico de sus huestes proclamando: “El rey de Noruega es también rey de los comunistas noruegos”.

Es decir, Felipe González aplaudía poco y Guerra nada, y dejaban que los comunistas aplaudieran como monárquicos conversos, pero en el fondo del fondo los del PSOE ya habían aceptado la baratura de la monarquía y que algún día, tal vez no muy lejano, la Moncloa sería socialista y la Zarzuela seguiría siendo palacio Real (Montalbán, 1985: 121-122).

Ana Lúcia Gomes Muniz, estudiosa dos Pactos de Moncloa , completa a análise com outros dados:

A vitória da estratégia do consenso obtida através das negociações entre monarquia, esquerda e direita, fora em última análise, resultante das inúmeras concessões feitas pelas esquerdas social-democrata e stalinista, cuja influência sobre os sindicatos UGT e CCOO era inequívoca. A contrapartida da promessa de uma reforma constitucional na qual estavam previstos, fundamentalmente, a concessão da anistia, a legalização dos partidos políticos e o reconhecimento das nacionalidades do Estado espanhol, dizia respeito, sobretudo, à aceitação dos princípios monárquico e da unidade do Estado. Não obstante, para tal seria necessária a conformação de três pactos intrinsecamente ligados: como premissa básica para a configuração do pacto das nacionalidades, em que as autonomias estariam sujeitas aos princípios acima mencionados e para a conformação do pacto com os poderes fáticos, ou seja, com as Forças Armadas, Igreja e a própria Monarquia, fazia-se necessário concretizar o pacto social, que viria à luz com os Pactos de Moncloa. Acertadamente definido por Reginaldo C. Moraes como rendição, repetia-se, não inteiramente destituída de ironia, a deposição, agora prévia, das armas pelo proletariado, novamente instado a fazê-lo, tal como o fizera na Revolução de 1936, ao atender o chamado dos tradicionais e majoritários partidos da esquerda espanhola, PSOE e PCE. Entretanto, se em 1936 fora necessário recorrer ao fascismo para salvar o capitalismo espanhol do naufrágio, recorria-se em 1977 à democracia (?) com a mesmíssima finalidade (Muniz, 1995: 196-197).

Um partido, como o PSOE, com esses antecedentes, que se elegeu com o slogan *voto para mudar* mas que defendeu e manteve intactas as instituições mais reacionárias herdadas do franquismo, como a monarquia e o exército(cujos comandos militares continuaram a ser os mesmos da ditadura), não teria especial interesse em subvencionar uma peça como *La hija del capitán*, no mínimo pela crítica demolidora que aí se faz à figura do rei e pelo desnudamento dos mecanismos do poder que se encontram por trás da retórica que sustenta a aparência dos fatos.

O último dos *esperpentos* de *Martes de carnaval* encerra em grande estilo a trilogia.

O verdadeiro protagonista da obra não é a filha do capitão, que só obliquamente detona a ação, e sim o general, a quem o pai a prostituiu em troca de arquivar um processo em que era acusado da morte de um sargento na campanha de Cuba.

Como se vê, prossegue aqui a denúncia da corrupção econômica e moral que grassa na instituição, da hipocrisia e do falso moralismo dos *martes*, da truculência característica do exército, da venalidade da imprensa.

Mas o propósito maior da peça, cuja primeira versão é de 1927, era *esperpentizar* o golpe que em 1923 deu início à ditadura de Primo de Rivera.²¹ Tanto que na versão de 1927, a ação da peça não se passava em Madrid Moderno e sim em Tartarinésia e Valle evitava qualquer referência à Espanha, na esperança de que o texto sobrevivesse à forte censura da época, o que como já vimos, não ocorreu porque a edição foi imediatamente recolhida por “denigrar a clases respetabilísimas (...) prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres”.

Na verdade, a ditadura se reconheceu em *La hija* mesmo se tratando de Tartarinésia, porque o retrato que Valle dá do general golpista e o desmonte que faz do próprio golpe atingem alturas universais.

Quem de nós, brasileiros até há bem pouco tempo muito habituados aos salvadores da pátria de uniforme verde oliva, já não ouviu este discurso:

El general. — (...) Las Cámaras y La Prensa son los dos focos de donde parte toda la insubordinación que aqueja, engañándole, al pueblo (...) Siempre he sido enemigo de que los organismos armados actúen en política, sin embargo, en esta ocasión me siento impulsado a cambiar de propósito (*La hija*, 287).

E quantas inúmeras vezes não teriam os espanhóis ouvido esta mesma ladainha:

El general. — Redactaré un manifiesto al país. ¡Me sacrificaré una vez más por la Patria, por la Religión y por la Monarquía! (*La hija*, 288).

Aliás, a última delas nem fazia tanto tempo assim.

Mais precisamente no dia 23 de fevereiro de 1981, em meio a uma forte crise política que culminara com a demissão de Adolfo Suárez no mês anterior.

Mais uma vez, Montalbán nos serve de cronista:

(...) Lo cierto es que pocas horas después de que Leopoldo Calvo Sotelo, encargado de formar gobierno, dijera aquello tan gracioso de “la transición se ha terminado”, el repetido y repetible Tejero penetraba en las Cortes al frente de sus guardias civiles y se escuchaban nuevos gritos de rigor que trataban de *resituat* la democracia: “¡Se sienten, coño!” y “¡Todos al suelo!” Un vídeo vale más que mil palabras y no insistiré en unos hechos que aún hacen cosquillas al espíritu democrático de las Españas, pero sí rendiré un homenaje personal y transferible a la diputada Ana Balletbó, socialista y madre, a la que el golpe sorprendió con gemelos en sus entrañas. Indultada *in situ* por militares con las espadas rendidas ante la evidente maternidad, Ana Balletbó se fue en busca del primer teléfono para contarle al Rey todo cuanto ocurrió en la secuestrada Asamblea. (...) Nadie conocía a su alrededor tan alto teléfono y la diputada tuvo que llamar al presidente de la Generalitat de Cataluña, Jordi Pujol, para que se lo diera. Un

diálogo para la Historia: “¿Para qué quieres el teléfono, Ana?” “Para explicarle lo que pasa” “¡Hum! Buena idea. Yo también voy a llamarle.” Y así lo hizo el lendakari catalán, propiciando el famoso: “Tranquilo, Jordi, tranquilo!” con el que el rey le sacó de dudas situacionales. Mientras tanto, Ana Balletbó conseguía contactar con la Zarzuela y el Rey le preguntaba si había heridos. No. No había heridos. Le hizo la diputada a su majestad una pregunta ya clásica en la historia de la política: “¿Qué hacer?”, y le contestó el Rey que se estaba haciendo lo mejor para España. Demasiado abstracto le pareció a la diputada el propósito, porque insistió y entonces el Rey le habló, como suelen hacerlo los reyes, con majestad: “La corona está al servicio de España y de la democracia” ¡Uf! (Montalbán, 1985: 190).

O texto é riquíssimo em conotações de toda ordem, mas evidentemente o que mais chama a atenção é a atitude da deputada catalã de telefonar para o rei, tão logo se viu livre dos *martes*.

A historia que Montalbán conta tem final feliz, graças ao *Rey*.

Essa foi, aliás, a versão oficial, o rei como o grande paladino da democracia, que em alguns casos, como no do hispanista irlandês Ian Gibson, foi comprada integralmente, Sua Majestade ganhando ares verdadeiramente heróicos no combate contra as forças do mal:

À medida que os minutos se escoavam e nós seguíamos os eventos pela rádio Cadena SER, que fez uma cobertura completa noite adentro, espalhou-se o terrível boato de que o rei estava mancomunado com os conspiradores. Por que ele não fora à televisão explicar o que estava acontecendo? Estava esperando para ver que rumo o levante tomaria? Na verdade, um grupo de soldados havia tomado o controle do quartel-general da Rádio e Televisão Espanhola, nas imediações de Madri, às 19h45, impedindo qualquer possibilidade de uma aparição do rei. Quando eles abandonaram a RTVE, às 21h20, uma unidade móvel foi enviada ao Palácio da Zarzuela, a 19 quilômetros dali, onde o rei gravou uma mensagem à nação que foi transmitida à 1h13 da manhã seguinte, 24 de fevereiro, e teve um importante papel para desarmar a conspiração.

Juan Carlos, que tomara a medida essencial nessa situação de vestir o uniforme de chefe das Forças Armadas, explicou que havia intervido (sic) pessoalmente para ordenar aos rebeldes que desistissem da tentativa ilegal de derrotar a Constituição. A mensagem durou 1 minuto e 25 segundos, e a voz do rei estava firme (...) A aparição e a mensagem do rei causaram um imenso alívio momentâneo, mas ainda não estava claro até que ponto suas instruções haviam sido obedecidas pelos rebeldes. Somente horas mais tarde, ao saber que outras guarnições militares não se tinham levantado e que Tejero estava completamente isolado no Parlamento, é que conseguimos ir para a cama confiantes em que a democracia havia prevalecido, graças ao bom senso da maioria do Exército e à magnífica atitude do rei.(...) O rei saiu do “23 de fevereiro” com seu prestígio grandemente realçado: durante aquelas horas perigosas, ele havia mantido o controle, repetidamente ordenou a Milans del Bosch que desistisse e deu sua aprovação a um governo provisório composto por secretários de Estado subsecretários, os quais expediram durante a noite duras instruções para o Estado-maior do Exército e simbolizaram a manutenção da legalidade democrática (Gibson, 1992:76-79).²²

Ora, para nos desfazermos logo destas ilusões de contos de fadas e termos a medida exata do significado da monarquia para a continuidade da ideologia da *España eterna* basta lembrar que já em 1947 o generalíssimo Franco promulgou a lei que definia a Espanha como monarquia e que, em 1949, assumiu pessoalmente a educação do príncipe Juan Carlos, então com 11 anos de idade. Vinte anos depois, quando o aumento da instabilidade econômica fez crescer também a preocupação com a sucessão de Franco, o caudilho “decidido a nomear un sucesor completamente identificado con la perpetuación del régimen”(Preston:1220), proclamou o príncipe Juan Carlos de Bourbon seu sucessor oficial.

No caso do golpe de 23-F o rei, conhecedor da movimentação nos quartéis, tanto quanto a burguesia e o governo, interveio apenas para preservar a unidade militar ameaçada enquanto a política de freio e desmobilização lançada pelos partidos e sindicatos operários trabalhou no sentido de impedir a intervenção do proletariado na crise, a fim de evitar a fragmentação da principal instituição herdada do franquismo e garantidora, em última instância, da unidade do Estado espanhol: o exército.

Portanto, muito diferentemente das conclusões a que a equivocada análise de Gibson possa levar (“El 23-F’ajudou-nos todos a crescer”), o perigo de golpe militar só serviu para a monarquia exercer maior pressão ainda sobre os partidos operários, a fim de que estes aprofundassem sua colaboração com o regime, e se Juan Carlos sufocou o golpe foi porque ele não convinha, naquele momento, à Coroa e aos interesses com ela identificados.

Em *La hija*, o rei apóia o golpe militar e é aclamado por isso. Numa cena de ironia cortante, Doña Simplicia, “Delegada del Club Fémica, Presidenta de las Señoras de San Vicente y de las Damas de la Cruz Roja, Hermana Mayor de las Beatas Catequistas de Orbaneja”, sempre encabeçando qualquer marcha desse tipo, termina seu discurso de saudação ao monarca, na estação, diante do vagão real, com as seguintes palavras, com que Valle a mostra mais realista que o próprio Calderón:

“Doña Simplicia. — (...) Como antaño el estudiante de las aulas salmantinas alfombraba con el roto manto el paso de su dama, nosotras alfombramos vuestro paso con nuestros corazones. ¡Vuestros son, tomadlos! ¡Ungido por el derecho divino, simbolizáis y encarnáis todas las glorias patrias! ¿Cómo negaros nada, diga lo que quiera Calderón?” (*La hija*, 299).

A rubrica que se segue traça um esboço impiedoso da figura do avô de Juan Carlos: “El Monarca, asomado por la ventanilla del vagón, contraía con una sonrisa belfona la carátula de unto, y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequistas. Aplaudió, campechano, el final del discurso, sacando la figura alombrigada y una voz de caña hueca”, completado por sua fala palavrosa e híbrida:

El Monarca. — Ilustrísimo Señor Obispo: Señoras y Señores: Las muestras de amor que en esta hora recibo de mi pueblo son, sin duda, la expresión del sentimiento nacional, fielmente recogido por mi Ejército. Tened confianza en vuestro Rey. ¡El antiguo Régimen es un fiambre y los fiambres no resucitan!

E, os gritos e vivas que se seguem, presenciados ao fundo pelo Golfante e a filha do capitão — personagens que deram início a todo o *imbroglio* do *vaudeville* macabro que terminou em tal festa cívica comemorativa de mais um golpe militar — tornam-se ainda mais ridículos:

Voces. — ¡Viva el Rey! ¡Viva España! ¡Viva el Ejército!

Su Ilustrísima. — ¡Viva el Rey Católico de España!

Una Beata. — ¡Católico y simpático!

Doña simplicia. — ¡Viva el Rey intelectual! ¡Muera el ateismo universitario!

Un patriota. — ¡Viva el Rey con todos los atributos viriles!

El profesor de historia. — ¡Viva el nieto de San Fernando!

É evidente que não convinha ao poder mostrar ao espectador crédulo na aura heróica que se criou em torno de Juan Carlos, tal achincalhe da figura de seu avô e a identidade, que sempre existiu na Espanha, entre exército, religião e um ou outro ramo da casa real.

De fato, a análise da temática dos *esperpentos* no contexto político espanhol dos primeiros anos do governo “socialista”, e um pouco antes, é bastante esclarecedora das verdadeiras razões da sua marginalização dos grandes teatros.

Mas, como já tivemos oportunidade de ver, a força do *esperpento* está justamente em ser o momento de plenitude, a que se referia Meyerhold, em que o artista, dominado pelo fundo, atinge a forma de expressão adequada.

Seria interessante, então, que nos voltássemos agora para o movimento teatral, entre 1982 e 1992, na Espanha, para podermos avaliar até que ponto o novo teatro proposto por Valle-Inclán, nos anos vinte, tinha sido assimilado.

6. O teatro da democracia

“Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos

Max Estrella

Antes de mais nada, gostaríamos de começar chamando atenção para o título de um artigo publicado na revista *Insula* e assinado por Luciano García Lorenzo e María Francisca Vilches de Frutos, pesquisadores do CSIC (Consejo Superior de Investigación Científica): “Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)”.

Como não se esclarece o por quê de tão esdrúxulo recorte temporal, somos levados a crer que estamos diante de um ato falho ou de uma repentina assunção pública do ideário tardo-franquista, já que se apresentam num contínuo medidas relativas ao teatro tomadas pelos governos explícita e extremamente simpáticos ao “antiguo Jefe del Estado”, que é como os autores do artigo se referem ao ditador Francisco Franco, e as do governo Felipe González,²³ e, nesse caso, não haveria a *renovación* anunciada no título.

Um outro balanço, feito três anos depois, pelo dramaturgo Jerónimo López Mozo, vem confirmar essa última impressão:

La intuída pero frustrada renovación del teatro español no puede entenderse sin considerar que el paso de la dictadura a la democracia no ha sido consecuencia de una ruptura política, sino de una transición que si para muchos ha sido modélica, para otros, entre los que me cuento, nos ha privado de un cambio en profundidad que nos permitiera recuperar plenamente los años perdidos.

En general, y ahora no me estoy refiriendo sólo al teatro, la clase política ha preferido el pacto con el antiguo régimen, tolerando la persistencia de muchos de sus privilegios, al establecimiento de un orden distinto. Esa actitud, y otras conductas ambiguas que hay que atribuir al miedo a una vuelta al pasado, ha sido transmitida al conjunto de la sociedad. Nos hemos vuelto más conservadores de lo que éramos y eso se refleja en nuestros actos. En este marco, el teatro no podía ser una excepción (Mozo, 1987: 26).

Outro autor dramático, Alberto Miralles, também ratifica a ausência da esperada renovação teatral:

En octubre de 1982, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) ganó las elecciones generales por una amplísima mayoría. Se esperaba mucho del primer Gobierno de izquierdas que lograba acceder al poder desde la Segunda República en 1931.

Pero en el sector teatral, no sólo aumentó los errores del anterior Gobierno de derechas, sino que acumuló otros que llenaron de estupor a la profesión que se vió incapaz de rebelarse y protestar dado que criticar al Gobierno Socialista podía ser desestabilizador si la ultraderecha sobre todo, utilizaba la protesta. La apatía fatalista del país en general y muy particularmente del teatro fue otro motivo de resignación, y sobre todo su dependencia para sobrevivir de las subvenciones que se habían convertido en un auténtico control estatal (...).

El dato más fidedigno sobre el que basar un análisis de la política teatral socialista pudo obtenerse de las declaraciones que el nuevo Director General de Teatro hizo a *Diario 16*, el 29 de julio de 1984 (...) Allí se puntualizaba que “el teatro es una cuestión de estado”. La injerencia estatal era, pues, totalmente asumida y presentada, no sólo como opción inmejorable, sino escasamente discutible (Miralles, 1986: 24).

De fato, é da utilização da cultura para fins políticos e do dirigismo daí resultante que derivam todos os outros males que vão minar a vida cultural espanhola no período de 1982 a 1996, marcada pelos interesses partidistas, pelo favorecimento a terceiros, pela visão do acontecimento cultural como vitrina das realizações do governo, pela falta de transparência e critério na política de subvenções, dando lugar à arbitrariedade e à censura econômica.

Empenhado em ver avançar os projetos da burguesia relativos à integração na UEE, a prioridade do governo para o teatro era conseguir “éxitos internacionales”, com montagens faraônicas, que devoravam o orçamento, desestimulando a descentralização, antiga reivindicação da classe, e privilegiando o espetáculo em detrimento do teatro.

A tônica do governo recaía no crescente aumento do número de espectadores indicado nas estatísticas, cujos resultados sempre apareciam em letras garrafais nas páginas da revista *El público*.

López Mozo, em seu artigo de 1987, adverte contra essa aparente superação da crise:

Existen, sin embargo, datos que parecen desmentir el panorama obscuro que he trazado. La oferta teatral, gracias sobre todo a un decidido apoyo de la Administración, ha aumentado. Hay más teatros abiertos que nunca, proliferan los festivales internacionales, no hay empresa privada que quede excluida del maná de las subvenciones... Y como remate lógico, las estadísticas confirman que jamás ha acudido tanto público al teatro como ahora. Todo ello es cierto y no voy, pues, a negarlo. Pero a mi juicio no

hay contradicción entre lo que llevo dicho y esta realidad. Yo hasta aquí no me he referido a cantidad de teatro ni a número de espectadores que lo frecuentan, sino a un anquilosamiento en sus formas y en sus contenidos, tema grave tratándose de un arte que para mantenerse vivo necesita más que ningún otro evolucionar. Hecha esta puntualización, que me parecía necesaria, no voy a eludir tratar de la aparentemente buena salud que goza el teatro español para quienes se dejan guiar por las estadísticas (López Mozo, 1987: 26-27).

E segue denunciando a suntuosidade das montagens dos teatros públicos — que abocanham a parte do leão das verbas destinadas ao conjunto da atividade cênica — e as muitas manipulações dos autores que aí se levam a cabo, o quase nenhum espaço para a dramaturgia nacional e a utilização propagandística dos festivais.

O já citado balanço, de 1985, de Alberto Miralles termina com uma previsão nada esperançosa:

1985 está siendo el año en que el público asiste más al teatro. Se habla del final de la crisis, pero lo cierto es que esa revitalización lleva animo de ocultar el verdadero peligro: espectáculos de gran presupuesto, pero sin renovación de autores, hacen prever un futuro donde el Estado cubrirá la mayor parte de la demanda teatral mediante cuatro o cinco teatros de su propiedad destinados a la creación del “prestigio internacional”. El resto serán tres o cuatro locales más de empresa privada que sólo estrenarán éxitos extranjeros o textos españoles de pocos personajes interpretados por grandes nombres de nuestra escena. Lo demás: miseria, imprevisión y marginalidad (Miralles, 1986: 24).

E a *Panorámica de la escena española en la década de los ochenta*, da insuspeita Vilches de Frutos, confirma a previsão de Miralles como profética:

Finalmente, el mantenimiento del llamado “teatro comercial” en las salas privadas y su actual configuración, deben ser explicados, entre otras razones, por la creciente dicotomía entre el “teatro público” y el “teatro privado”. Restringidos generalmente a las salas privadas, aunque algunas tentativas últimas del teatro público apunten a este género, muchos de estos espectáculos prolongan los mismos esquemas con los que triunfaron en décadas anteriores. No obstante, los altos costes de mantenimiento de los locales y los sueldos de los actores, están incidiendo en la reducción de presupuestos escenográficos y en la tendencia a presentar obras con un escaso número de personajes — diálogos o monólogos en ocasiones —, en contraste con los elencos de los teatros públicos. Si bien hubo un período en el que el repertorio de algunas salas parecía vislumbrar un cambio en la tónica del “teatro comercial”, hoy día resulta difícil mantener esta consideración (Vilches de Frutos, 1993: 212).

Nas conclusões da pesquisadora do CSIC sobre o teatro espanhol da década de 80, encontramos ainda, apesar do tom geral mais tendente a louvar a política teatral “socialista”, um preocupado alerta:

No obstante, el mantenimiento del “criterio comercial”, aun en algunas de las propuestas de los teatros públicos, la vuelta a las reposiciones, el cierre de importantes salas — el Beatriz, el Lara y el Martín, entre otras —, y la excesiva dicotomía entre teatro público y privado... constituyen signos de alarma que habría que considerar (Vilches de Frutos, ibd: 218).

Se nos voltarmos agora para os números que a pesquisadora apresenta, veremos que nesses dez anos, oito de governo “socialista”, a situação de Valle-Inclán na *cartelera* dos “teatros públicos y semipúblicos” é bastante desvantajosa, principalmente se levarmos em conta que em 1986, comemorou-se o cinquentenário de sua morte: Lorca teve 8 montagens contra 3 de Valle-Inclán. Dessas três uma foi *Luces*, de Lluís Pasqual; a outra, uma remontagem de *Divinas palabras* que José Tamayo encenara em 1961 e, finalmente, *La enamorada del rey*, que dividia o programa com *El retablillo de Cristóbal*, de García Lorca, sob direção de José Luis Alonso.

Além desse número de montagens estar abaixo do irrisório, para um autor da importância de Valle-Inclán e para um governo pretensamente empenhado em saldar a dívida que os espanhóis tinham com ele²⁴, o balanço no que nos interessa mais de perto é mais do que inexpressivo, é quase nada: o único *esperpento* representado pelo teatro público nesse período foi *Luces de bohemia*, ainda assim na versão *clean* e assainetada de Lluís Pasqual.

Mas a comparação com o *score* de Lorca chega a ser tranquilizadora quando a substituímos pelo número de montagens dos autores da (mal) chamada *generación realista*: Antonio Buero Vallejo (6) e Antonio Gala (5), o que somado dá 11.

Esse último autor, um dos mais representados no período e até hoje um dos maiores sucessos do teatro espanhol, merece, por isso mesmo, um pouco mais de atenção de nossa parte, se estamos interessados em saber o grau de “anquilosamiento en formas y contenido”, a que se referia López Mozo, que esse teatro atingiu.

Sua estréia como dramaturgo se deu em dezembro de 1963 no Teatro Nacional María Guerrero depois de ganhar o Premio Calderón de la Barca com a peça *Los verdes campos del Edén*.

Ricardo Domenech, na resenha que fez da peça, começa seu texto explicando ao leitor porque resolveu voltar ao teatro antes de escrever sua crítica:

Asistí a la función de estreno. Fue un gran éxito de público. El telón se levantó muchas veces, aplausos calurosos, ovaciones, etc. Creo que la obra no merecía nada de esto, pero como desde hace ya algún tiempo estamos acostumbrados en Madrid a estos estrenos con éxito —, ¿sería demasiado calificar esos éxitos de prefabricados? —, lo ocurrido no me asombró lo más mínimo. Mi asombro comenzó al día siguiente, al leer las críticas de la prensa diaria. Creo que salvo una excepción — y ésta era poco afortunada —, todas coincidían en ser favorables a *Los verdes campos del Edén*; alguna de ellas, incluso, se deshacía en adjetivos cálidos y entusiastas. Bien; dada esta casi unanimidad, y como quiera que tengo en estima las opiniones de algunos críticos de la prensa diaria — es verdad que de pocos, pero sí de algunos —, decidí ver de nuevo la obra (Domenech, 1964: 52).

Em seguida, o crítico passa a apontar as falhas da peça de Gala: falta de unidade — teatro pretensamente poético com linguagem sainetesca — ; personagens inconsistentes, rudimentarmente esboçados; falta de ação dramática propriamente dita.

Mas, à medida que sua crítica caminha, Domenech vai se aproximando do maior reparo que tem a fazer à peça premiada:

Pues bien; esta cosa que no es tragedia, que no tiene importancia y que se titula *Los verdes campos del Edén* es recusable todavía por razones de mayor peso y que sobrepasan los límites de lo meramente estético. Es recusable por su contenido ideológico. Y estoy por decir que en mi objeción convendrán no sólo aquellos que compartan una visión racionalista del hombre y del mundo, sino, simplemente, una visión vital del hombre y del mundo, aun cuando esa visión esté impregnada de idealismo. Veamos. Hasta ahora, sexo y muerte han aparecido mezclados en literatura con bastante frecuencia. Recordemos, por ejemplo, a nuestro buen Valle-Inclán. Pero hasta ahora esa mezcla daba como resultado un producto esperpéntico, grotesco. Y respondía a una visión vigorosa y deliberadamente crítica de la realidad. En *Los verdes campos del Edén* ocurre de manera muy distinta. Sexo y muerte se relacionan aquí por lazos distintos, y con una suave naturalidad que produce escalofríos. Lo macabro no consiste aquí en la mezcla misma, sino en la manera tierna y empalagosa, en ese cierto regusto con que se nos presenta. Lo que objetivamente es materia esperpéntica — que Ana vaya a vivir en el panteón por las razones que va, que Manuel y María hagan el amor en el panteón, etcétera — se nos ofrece como materia lírica. Y esa paloma que, como un extraño símbolo de la vida, queda al final en el panteón viene a completar una cierta filosofía necrofílica que se desprende de la manera como nos son presentados los hechos (ibid: 54).

Dez anos depois, a julgar pela resenha que Xavier Fábregas faz de *Las cítaras colgadas de los árboles* parece ser que o teatro do autor andaluz não apresentava grandes mudanças:

Las cítaras colgadas de los árboles és una obra que m'ha rejoyenit. M'ha fet tornar al cinema carpeto-
vetònic de trenta anys enrera, a les epopeies tonificants de Rafael Gil i Florian Rey, on els herois mori-
en tot desgranant les paraules més acreditades que hom pugui trobar al diccionari de la Real Academia
Española; és més, m'ha fet tornar a les meves lectures juvenils de Pereda — un autor que no he tornat a
tocar mai més —, plenes d'aquelles descripcions inacabables però tan ben escrites. És clar que entre el
doll verbal florit i diarreic d'Antonio Gala i el dels seus il·lustres predecessors, a part d'una relació di-
recta, hi ha algunes diferències substancials: Gala és un retòric “progre” de 1974, i això l'obliga a visitar
certes àrees del diccionari que estaven interdites als autors d'*Alba de América* i de *Peñas arriba*; a més,
Gala fa algunes consideracions sobre la Nueva España — referides a Amèrica i al futur del país en
l'actualitat, tot aprofitant el doble sentit de l'expressió — gairebé tan agosarades com les que formulà
Pemán a *El divino impaciente* (i amb això ja ens hem rejoyenit quaranta anys). Ofegades pel magma
retòric, *Las cítaras colgadas de los árboles* ens proporcionen, però, algun motiu d'entreteniment: una
mare que escanya el fill al mig de l'escena, un conqueridor d'Amèrica que torna capat, una jueva
prostituída a qui fa matar el noble de torn, un vellet manxol que es passeja per l'escenari com una àni-
ma en pena, bo i portant sota el braç una caixa de morts amb el braç perdut. I un llarg etcètera. Ja es
veu, ja, que Antonio Gala s'ha llegit Valle-Inclán i s'ha dit: “Calla, deixa'm anar per aquí”. Tanmateix,
ocorre que la seva barca en lloc d'anar a parar a les platges del dramaturg gallec arriba a l'embarcador
particular de José Echegaray. Coses que passen (Fábregas, 1974/1990: 160-161).

O texto de Fábregas nos é útil não só porque em poucas linhas define o essencial do teatro de Gala, mas também porque delinea, com deliciosa ironia, a filiação de Gala até chegar ao grande fantasma que assombra o teatro espanhol desde o final do século passado, contra o qual se insurgiu Valle-Inclán: José de Echegaray.

Nesse sentido a tabela da arrecadação dos teatros de Madri de janeiro de 1991 aponta números estarrecedores.

Entre as peças que permaneceram mais tempo em cartaz se encontram: o *vaudeville* de Alonso Millán *El guardapolvo* (50 apresentações) junto com outros do mesmo gênero e melodramas “como fórmula de éxito asegurado” (Vilches de Frutos, 1993: 578); *Rosas de otoño*, do sucessor de Echegaray, Jacinto Benavente (40 apresentações e que continuará em cartaz na temporada seguinte) e *Carmen, Carmen*, uma remontagem de um musical de Antonio Gala²⁵ estrelado por

uma das rainhas do teatro de revista espanhol Concha Velasco (25 apresentações) (*El público*, 1991: 138).

Da qualidade do trabalho de Gala e do seu conceito de teatro, fala com eloquência a seguinte nota sobre Concha Velasco e Lina Morgan na mesma revista *El público*:

Sin ellas, la cartelera madrileña no sería la misma. Han aparecido con asiduidad en las portadas de las revistas y han ocupado espacios televisivos de máxima audiencia. Concha y Lina, Lina y Concha han cubierto una década, al borde del siglo XXI, en la que los espectadores que más dinero gastan en el teatro encontraron en ellas casi todo lo que nada tiene que ver con las modernidades ni las excentricidades de las artes escénicas contemporáneas: disfrutaron del *show* al uso, de los chistes castizos de hace veinte años, del típico musical a la española, del cabaret resultón..., en fin, de las reinas (*El Público*, 1991: 137).

A nota nos diz muito também sobre a pouca mudança no gosto e na composição do público de teatro espanhol, já que as atrizes consagradas por esse tipo de espetáculo continuavam reinando, assim como Benavente e (o aspirante a seu sucessor?) Antonio Gala, e a propalada democratização da cultura que o governo “socialista” teria promovido.

Aliás, o fato de numa mesma temporada, a de 1990-1991, se fazerem duas remontagens de peças de Antonio Gala²⁶ quando a maioria dos autores espanhóis jovens — e dos já nem tanto mas menos “posibilistas” — dificilmente tinha acesso ao palco dos teatros públicos ou privados é um bom indicador do critério que orientou a política teatral do PSOE.

Até mesmo a comedia Vilches de Frutos não pode deixar de se referir claramente a esse critério, que um crítico lúcido como López Mozo já denunciara em 1985, tal sua evidencia na *cartelera* da temporada 1990-1991:

En numerosas ocasiones he comentado las estrechas relaciones entre el teatro y la sociedad de su tiempo. El teatro constituye el reflejo de ésta y, como tal, se presenta, no sólo como un instrumento indispensable para un análisis sociológico, sino también como una caja de resonancia del nivel cultural de un país. Durante esta temporada se han vuelto a escuchar voces de desaliento sobre el futuro de este género, que parece haber apostado por el beneplácito del público y se ha decantado por la elección del criterio de taquilla como uno de los principales determinantes a la hora de programar los montajes (Vilches de Frutos, 1993: 567).

A política teatral dos “socialistas”, portanto, quase dez anos depois de assumirem o governo, continuava tendo como eixo a quantidade, em detrimento da qualidade, e as montagens caríssimas e espetaculares dos teatros públicos, destinadas a trazer o prestígio internacional capaz de ajudar, junto com as duríssimas medidas no campo econômico exigidas em Maastrich, a manter a Espanha no seletivo clube europeu. Um sócio de segunda classe, sem dúvida, mas integrado.

Assim como a temporada teatral de 1991 não se mostrava nada boa para a saúde do teatro espanhol, a temporada política do mesmo ano não é das melhores para o governo Felipe González.

O país se vê mergulhado numa crise econômica, com uma queda espetacular do ritmo de crescimento, e político-institucional, ocasionada pelos novos Planos do governo e pelo cada vez maior descrédito da população pela “classe política”, após contínuas denúncias de corrupção e escândalos envolvendo o PSOE.

Nessa situação difícil, Felipe González vai apostar todas as suas fichas na conjunção de eventos que fará convergir para a Espanha a atenção mundial no ano de 1992: o Quinto Centenário do Descobrimento da América, a Exposição Universal de Sevilha e as Olimpíadas.

Para um governo que vinha aprimorando a *cultura de escaparate* por mais de dez anos, 1992 representava uma gigantesca vitrina e uma tábua de salvação — a abstenção nas eleições de maio de 91 chegara a 37,8% — a que se agarrou ferozmente.

O acontecimento teatral do ano “prometido como el de todos los prodigios, el padre de todos los años” tinha que ser, dentro da lógica que regia a política teatral “socialista”, um mega-espetáculo.

Para tanto, já que os olhos do mundo inteiro se voltavam para a Espanha, havia que se pensar num dramaturgo espanhol internacionalmente respeitado. Provavelmente, a repercussão do projeto que Jorge Lavelli, diretor do parisiense Théâtre de La Colline, apresentou, em julho de 1991, no Festival de Avignon, não deixou de ter sua influência na escolha desse autor.²⁷

E foi assim que em 1992, Valle foi novamente convocado.

A outra única peça do autor escolhida para o mesmo María Guerrero em 1991, *Voces de gesta*, já indicava a qual Valle-Inclán se tratava de recorrer: o *pré-esperpéntico* das *Comedias bárbaras*.

Mesmo sem concordar com Tuñon de Lara que o Valle-Inclán das *Comedias* é apenas “añoranza del pasado” (Tuñon de Lara, 1982: 367) parece claro que a opção por mostrar esse grande painel da Espanha rural decadente — de quando “ainda não éramos europeus” — , no momento em que o país sediava uma Exposição Universal e os Jogos Olímpicos, fala por si mesma das intenções do diretor José Carlos Plaza, substituto de Lluís Pasqual no Centro Dramático Nacional.

Tudo indica que para determinados setores, os da “*cultura del pelotazo*”, 1992 acabou sendo mesmo um excelente negócio:

En fin, la debacle estaba anunciada cuando a principios de los noventa los estertores de la cultura se disponían a dar su coletazo definitivo. Tres escaparates al mundo como los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la celebración del Quinto Centenario servían de nuevo pretexto para mostrar los mecanismos que han dirigido la forma de fabricar cultura con dinero público. El tenor Josep Carreras se embolsaba 30 millones de pesetas del erario público — a justificar en el fisco monaguesco — por el simple hecho de señalar con el dedo las voces invitadas en la gala lírica de los Juegos; a la par, el prestigio de Plácido Domingo tampoco podía ser menos que el de su colega y su cuenta aumentaba 50 kilos por hacer tres cuartos de lo mismo en la Expo sevillana. Mientras tanto, nuestro amigo Javier Estrella — el de la OCA [Oficina de Contratación Artística] — se colocaba entre los capítostes del Quinto Centenario. Nada había cambiado. Quizás ésta era la última oportunidad de sacar tajada en mucho tiempo y nadie quería perder su parte en el pastel (Pons, 1994: 21).

Para Felipe González até que não foi dos piores.

Apesar da ressaca pós-olímpica, o PSOE, perdeu a maioria, mas conseguiu ganhar as eleições de 1993 e, com a ajuda de CIU e do PNV, talvez se mantivesse no poder até hoje, não saltassem para as manchetes dos jornais, no início de 1994, os maiores escândalos envolvendo altos cargos do governo que a Espanha já viveu.

Diante da revelação dos mecanismos de enriquecimento ilícito tão perto do coração mesmo do poder, a indignação popular, sobretudo a dos eleitores que tinham garantido a Felipe seu terceiro mandato consecutivo, era imensa.

No dia 11 de maio, a deputada, da Esquerda Republicana catalã, Pilar Rahola fez um discurso, no Parlamento espanhol, dirigido ao chefe do governo, que, pela sua enorme repercussão, parece que soube muito bem expressar essa indignação:

Subo a esta tribuna con la convicción que mi condición de demócrata y de persona de izquierdas me obliga más que nunca a pedirle a usted, señor Felipe González, que reaccione; que la situación actual en que la corrupción ha pervertido el corazón de todas las instituciones y ha dejado huella en el alma de todos los ciudadanos, en esta grave situación, el comprensible apego a la poltrona que usted demuestra y las enormes dificultades que tenemos la oposición para poder aplicar el bisturí a fondo son una irresponsabilidad que puede pagar la democracia y que, sin duda, pagará la izquierda.

Señoría, usted es el primer responsable de la situación actual, y no me diga que sólo lo es por elevación (...) Pero usted es responsable, y desde una perspectiva de izquierdas ésta es la responsabilidad más dolorosa, de haber fracasado en la regeneración del poder.

Usted, señoría, llegó a la Moncloa con el mandato de cambiar las estructuras del Estado, de protagonizar la ruptura moral y efectiva con el régimen anterior, pero ha sido el Estado, impregnado de la herencia de corruptelas del pasado, quien le ha dominado a usted. Nacieron políticamente para regenerar y se han instalado en la suciedad, la han permitido o la han tolerado; la suciedad de todos los roldanes, paseándose durante siete largos años por las esferas del poder creciendo en miseria lo que crecían en riqueza; la suciedad de la gente guapa que tanto fascinó a la *jet-set*, al socialismo, esa nueva clase social que se ha emborrachado y de coche oficial y de talonario (...) Si no quiere coronar de manera poco digna, manteniéndose en el poder a toda costa, el final de una etapa que no ha sabido protagonizar con radical compromiso, usted tiene que marcharse, pero antes tiene la obligación de arrancar toda la suciedad incrustada, la que se encontró al llegar y no fue capaz de limpiar, y la que ustedes han aportado (*Ajoblanco*, 65:15-16).

Como se sabe Felipe optou por ficar e, de fato, quem pagou foi a esquerda, com a vitória de José María Aznar, do Partido Popular, nas eleições gerais de 1996.

Quanto ao *esperpento* valleinclaniano, se sua temática vazada numa forma vigorosa fazia tremer os poderosos que promoviam um teatro que vivia do espetacular e do naturalismo domesticado até 1992, o que dizer depois de 1994, quando o país mergulhou numa das maiores crises da sua história.

No entanto, para não desmentir *don* Ramón, numa demonstração irrefutável da sua atualidade e como parte talvez de uma estratégia maior e um tanto desesperada para não perder as eleições que se avizinhavam, acenando com o perigo a que podiam se expor os eleitores que rejeitassem o PSOE em favor do PP, o Centro Dramático Nacional estreou no Teatro María Guerrero, em dezembro de 1995, pela primeira vez num teatro público da gestão “socialista”, a trilogia completa de *Martes de carnaval*.

A tardia e insípida montagem de Mario Gás não veio alterar em nada o quadro relativo aos *esperpentos*, até 1992, que mereceu nossa análise.²⁸

Para complementar o balanço da gestão “socialista” no âmbito teatral, podemos contar com os dados que nos fornecem o minucioso estudo *La situación del teatro en España*, do dramaturgo Fermín Cabal.²⁹

Antes, porém, de transcrever e analisar esses dados é importante atentar para a apresentação que Alberto Miralles faz do livro de Cabal.

Miralles começa dizendo que a primeira forma do texto foi uma comunicação que Cabal apresentou no I Congresso da Asociación de Autores de Teatro, em dezembro de 1991, em San Sebastián, que na ocasião foi recebida como enfadonha, pela quantidade de dados que continha, mas que logo se mostrou extremamente útil para fundamentar as reivindicações da Associação.

E, segue relatando:

Tres años después del Congreso, Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid (CAM), encargó a Cabal la actualización de su estudio con el fin de incluirlo en el Libro Blanco sobre la Cultura que la Comunidad estaba preparando.

Fermín Cabal rehizo su investigación, ampliándola considerablemente, dándole una perspectiva más global al incluir datos de otros países y haciendo un análisis más político de los Teatros Nacionales. Cuando la Comunidad recibió el ensayo, los responsables del Libro Blanco debieron quedar algo confusos y muy molestos. El trabajo de Fermín Cabal no era “complaciente” con la actividad cultural de los socialistas. Su trabajo era en realidad lo que debía ser: un análisis crítico y no, lo que esperaban que fuese: un informe hagiográfico utilizable con fines electorales.

Y tal y como se había entregado no era publicable. La solución ante las “diferencias de criterio” — como eufemísticamente calificaron al desencuentro — fue aceptar el trabajo y luego rectificarlo, subsumiéndolo en otros informes, para que el conjunto de todos ellos expresara mejor los deseos de los dirigentes culturales de la Comunidad. Lo que finalmente se publicó con el título de “El teatro en Madrid”, fueron los trabajos de Cabal, Moises Pérez Coterillo y Juan Antonio Hormigón mezclados por Emilio Hernández³⁰, coordinador de los debates teatrales que se realizaron para la redacción del Libro Blanco.

Cabal no estuvo de acuerdo con las conclusiones a las que llegó Emilio Hernández, especialmente las que hacían referencia a una valoración positiva de los Teatros Nacionales, y consideró su trabajo inédito.

Con ese apasionante itinerario resultaba imprescindible publicar el trabajo original de Fermín Cabal, restituyendo las supresiones y sin las rectificaciones y añadidos de la CAM.

Porque no se trata de que ese informe oficial, nada inconsútil, por cierto sea mejor o peor que lo presentado por Cabal; el problema reside en que es distinto (Miralles, 1994: 12).

Em sua resenha do livro de Cabal, o ex-crítico da revista *El Público*, Moisés Pérez Coterillo, referindo-se às conclusões de Hernández sobre o trabalho de Cabal, Hormigón e o seu próprio diz o seguinte:

El informe en cuestión [o de Cabal] terminó amasado, junto a otros, en manos del director de escena Emilio Hernández, encargado de redactar las conclusiones que finalmente han visto la luz en una edición desnatada, donde se receta una terapia de entretenimiento, mientras se escamotea cualquier diagnóstico de lo que le sucede al sector del espectáculo (Pérez Coterillo, 1995: 14).

No que toca ao procedimento censório, Coterillo acrescenta um esclarecimento:

Hay que decir que el trabajo de Fermín Cabal no fue el primero ni el único en sufrir este tratamiento censor y que al menos otro informe le precedió en un destino semejante. Para merecer la condena al ostracismo, ambos habían cometido el mismo delito: cuestionar abiertamente la política teatral socialista, la autonómica incluida, y exponer sus magros resultados (ibid).

E, em seguida, trata de deixar clara a posição inicial de Cabal com relação ao governo de Felipe Gonzalez e a importância da publicação de seu estudo:

Por esto y por el cambio político ya ocurrido y el que se avecina, es bien oportuna la publicación de este documentado análisis que Fermín Cabal inicia con una cita de las Propuestas Culturales del PSOE, relativas al teatro, publicadas en 1978. Él mismo fue redactor del programa teatral socialista en las elecciones de 1982³¹, que instalaron al partido en el gobierno y sabe cómo la crisis y el desaliento de entonces no sólo no se ha corregido, “sino que ha aumentado hasta desbordar las previsiones más pesimistas” (Pérez Coterillo, ibid).

De fato, de maneira sucinta e apoiado pelos dados que pacientemente conseguiu coletar, Cabal vai apresentando os maiores males que afetam o teatro espanhol, principalmente o madrileno, depois de doze anos de governo “socialista”: a crescente estatização do setor, através de uma série de controles (os teatros institucionais, a rede de teatros públicos, a política de subvenções), em concorrência desleal frente a iniciativa privada, entendida não apenas como teatro comercial, mas a que se produz fora da empresa tradicional, a que mantém as companhias independentes ou as salas alternativas; a má gestão dos teatros públicos, o *amiguismo* praticado por seus diretores, a falta de

liberdade de expressão e autonomia administrativa; o imobilismo do setor empresarial em torno de um repertório obsoleto que afugenta o público jovem; a ausência de condições para autores renovadores e a presença mínima de autores espanhóis vivos representados nos Teatros Nacionais (em 1990, eram apenas 16% da programação) e a elevação dos preços dos ingressos para compensar a queda na arrecadação.

Quanto aos números, os do quadro abaixo, apresentam os dados da atividade teatral na Comunidade de Madrid, no período de 1984 a 1991, e falam por si mesmos:

	1984-85	1985-86	1986-87	1987-88	1988-89	1989-90	1990-91
Teatros abertos	39	37	36	34	33	28	27
Espetáculos	211	263	267	231	218	285	278
Apresentações	10.283	9.960	8.953	8.885	7.546	7.859	7.488
Arrecadação total (milhões de pesetas)	1.937	2.021	1.743	2.448	2.675	2.785	2.343
Arrecadação média (milhares de pesetas)	188	203	195	276	355	354	310
Espectadores⁽¹⁾ (milhares)	2.752	2.757	2.005	2.507	2.328	2.115	1.713
Preço médio/ingresso⁽²⁾	753	733	863	1.190	1.062	1.317	1.590

(1) Número estimado

(2) Preço médio ponderado

Fonte: *Anuario Estadístico 1991*. Comunidad Autónoma de Madrid

Entre as poucas iniciativas da política teatral “socialista” que merecem elogios de Cabal se encontram os programas de ajuda ao teatro jovem:

(...)desarrollados por la Dirección General de la Juventud, primero desde el Ministerio de Cultura y después desde el de Asuntos Sociales, que con escasísimo presupuesto han contribuido sustancialmente a la aparición de este movimiento en todo el mapa español, a través de un programa de ayudas a la producción, completado con la creación del premio Marqués de Bradomín para autores noveles, y una programación de talleres de formación para artistas jóvenes, que han rendido fruto extraordinario (Cabal, 1994: 59).

No dia 24 de junho de 1994, esta pequena nota, publicada no jornal *El Mundo*, dava a conhecer o desaparecimento da única atividade do programa que ainda continuava existindo:

Tras nueve ediciones realizadas por el INJUVE

Desaparece el Premio Brandomín para los jóvenes autores de teatro

Madrid. — El Premio Marqués de Brandomín para autores teatrales menores de 30 años desaparece.

Así lo demuestra la supresión de la próxima convocatoria — la décima — de un galardón que ha favorecido la publicación, difusión y conocimiento de los dramaturgos más jóvenes.

El premio, convocado por el Instituto de la Juventud (INJUVE), formaba parte del bloque de actividades que venía realizando este organismo en el ámbito teatral. Desparecida en 1989 su área de teatro, (con la consiguiente supresión de la Muestra de Teatro y Danza Joven y la realización de distintos talleres de dramaturgia) el fallo del Premio Marqués de Brandomín constituía la única actividad “superviviente”. Una actividad que incluía la edición del ganador y de dos accésits.

Autores hoy reconocidos con Juan Mayorga, Sergi Belbel, Rodrigo García o Antonio Alamo, han figurado en la lista de los ganadores de un premio único en su difusión (todo el Estado) y reconocimiento en el terreno de la autoría novel.

Por ironia, o prêmio levava o nome de um dos mais populares personagens de Valle-Inclán, aquele que depois do enterro de Max Estrella tem com Rubén Dario, diante dos coveiros no cemitério, o famigerado diálogo:

“Rubén. — ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

El Marqués. — En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca! (*Lucas*, 157).

Anexo

Uma visão muito próxima à de Cabal, porém mais bem humorada, que também aborda a gestão “socialista” no âmbito teatral e os poucos frutos que dela recolheu aquele grande setor do público que continuou do lado de fora do teatro nos 14 anos de governo do PSOE, é a de *Makina-vaja*, um marginal, criado pelo cartunista Ivà, que se equilibra entre o senso comum do homem da rua e um ponto de vista extremamente crítico. As duas próximas páginas reproduzem diretamente o cartum.

JO, QUE MIERDA DE DOMINGO, TU

SI, EJ QUE CUANDO JUEGA LA SELESION, Y NO DAN FUTBOL LO DOMINGOS, NO SE PUEDE AGUANTAR DE ABURRIMIENTO

CONJO E VERDAD... AVE POPEYE, MIRA LA CARTELERAL PERIODICO A VE LO QUE ECHAN

VEAMO... DESTRENO ECHAN UNA DE LA CATERIN BENEF QUE SE LLAMA "INDOCHINA"

EJ QUE ETO E COMO SI TE ENVIASIRAN CON LA DROGA, Y LUEGO TE LA QUITARAN DE REPENTE

DAMEL PAPELO, PIRATA

¿FRANCESA? SI
JO, MENUDA PLASTO DEBE SE TAMBIEN ECHAN UNA ESPAÑOLA QUE SE LLAMA "LA MARRANA"



TAMBIEN ECHAN OTRA ESPAÑOLA QUE SE LLAMA "EL SOL DEL MEMBRILLO"

¿POR QUE NO VAI AL SINE?

DEPUES YA SOLO QUEDAN LO CLASICO BOORIO YANKI'S, "EL ALIENTRE" EL ARMA LETAL NO SE CUANTOS "EL INSTANTO BASICO" EJA DISEN QUES MUY EROTICA, SALE EL MAIQUEL DUGL'S, CON BRAGUERO ORTUPEIDICO Y PROTESIDENTAL...

SI ES QUE CON LAS MIERDAS QUE PONEN, NO SABES DONDE IR...

¿DEL SAURA? NO, DEL VICTOR ERICE

Y DE PUTAS MENOS, PORQUE CON ETO LA CRISI, COMO LAS AMAS DE CASA, PA PONE LLENAR LA OJAL CUBIO, TIENEN CASE DE PUTAS... COMO LO FINE SEMANA SE VAN DE QUIQUEN CON LA FAMILIA, NO ENCUENTRAS UNA NI PO CASUALIDA

OTIA, PEOR DISEN QUES UNA PELICULA MAGICA

MAGICA SERA POLQUE PUBLICO NO QUERAN SINE

VIRGEN SANTA

¿POR QUE NO VAMO AL TEATRO?

¿AL TEATRO?

JO, NO IBA A UN TEATRO NESDE CUANDO CHICO. MI MAMA, APRUVEHANDO, POR SEMANA SANTA QUE SERRABA EL MUBLE DONDE TRABAJABA, ME LLEVABA A VE, LA PASSIO DIES PARRAQUERA...

¿DE QUE VAL ARGUMENTO?

PUE SI, EN LA VILLARRROEL, ECHAN UNA QUE SE LLAMA "BRAGUETAS QUE DISEN QUETA MU BIEN

DE PUTAS Y O SEA, MARIKONE TEMA POLITICO



YO ME PENJABA QUETO DEL TEATRO YA NI BRAGUETAS ESISTIA

MA O MEND FOLE PO DEMENTRE CUANTA GENTE

LA MADRE QUE LOS HA PARIO, MIL QUINIENTAS CA UNO

APUYAAÑ NEL QUISSIO DE LA MANSEBIANATE VEO PASAA...

COMO DIJO MAKOMA, AQUI EL QUE NO VA, TUMB

EJ QUEL TEATRO E UNA MANIFESTACION CULTURAS Y LO CULTURA SE PAGA...

CONO, PERU EJ QUE POR MIL QUINIENTAS LUNJ TENGO PA VE TREC PELIS DEL ESPILBERG

OJO QUE YA EMPIEJA

PARESE QUE VO DE CANTE

ES RARO QUE NO LO HAGAN EN LENGUA VERNACULA, SERA QUE NO LOS HAN SUBVENSIONADO

¿HAS OIO, HAS OIO QUE ALUSION MA SUTIL AL PRESIDENT PUCHOL?

¿QUE QUE...?

PERDONA EJ QUE TENID LA CABELA EN OTRO SITTO



TABA PENSANDO, QUE CON TOL LOCAL LLENO, A MIL QUINIENTOS POR BARBA, EN ETOS MOMENTOS EN CAJA DEBE DABE MEDIO KILO LO MENOS..

A VEJE DAS UN PALO A UN BANCO Y SACAS MENO, Y ESO SIN CONTRA EL PELIGRO QUE CORREJ

Y DIGO YO... ¿POL QUE NO APRO... VECAMO LA COYUNTURA, Y TRINCAMO TOL TAQUILLA JE...?

¿NO AVISAS AL MORO? DEJALO ESTAR QUESTA EMBOBADO VIENDOL ESPECTACULO, A MAS PA UN TRABAJO TAN SENSILLO. NO LO NESESITAMO PA... EJO E VERDA

OTIA, PUE E VERDA

CONO ETO TA HECHO

PO VENGA



VES LO QUE TE DEJIA... TOL VESTIBULO VASIO SIN NADIE PROTEGIENDO LA TOQUILLA..

NCHTS.. LUEGO PASA LO QUE PASO

QUIETO PARDO, SI TE MUEVE U GRITAS, TE RAJO..!

VENGA, LA PASTA DE LA RECUDASION AHI, DENTRO LA CAJITA CARTON ETOS TODA

¿CUATRO MIL QUINIENTOS PELAS, ES QUE TE QUIERE QUEDA TU CONMIGO U QUE?

VA, VAMO PAL ASUNTO

ASI ME GUTTA, QUE SE COLABORE

LE JURO QUEI TODO LO QUE HOY



PERO SI ETAS CUATRO MIL QUINIENTOS PELAS ES LO QUEMOS PAGAO SOLO NOSOTROS...

TO LO DEMAS SON INVITACIONE, PA UTORIDANE, CRITICOS, AMIGOS, PACIENTES ETC... AQUI, PAGAR LO QUE SE DISE PAGAR, NO HA PAGAO NADIE

¿TODO EJE ESPECTACULO QUE OFREJEN. LO OFREJEN SOLO POR EJO (CUATRO CHAVOS)?

AH SI YO LE CONTARAA... LO DE LAS BALLENAS GRISES, NO ES NO COMPARAO CON LO NUETROOOO-

CIARO, ES QUE UTEDES SON LOS UNICOS CON PAGAO LA ENTRADA

Uy, Y HOY AUN GRASIAS QUEMO SACAO PA CARAJILLOS, QUE AVEJE NI EJO..

NCHTS POBRE



VENGA.. VAYAN DEJANDO LA VOLUNTAD PA PROTECCION DEL TEATRO, UNA ESPECIE ANIMAL EN VIAS DESTINACION...

ETO NO QUEDARA ASI, UTE NO SABE CON QUIEN ETB HABLANDO... SOY CRITICO DE PRENSA Y JAMAÍ MON HECHO PAGAO

EL ROLEX, TAN GUINDAO EL ROLEX

CONO MAKI, NO JODAS, QUE SOY YO, EL MORO MIERDA

CALLA BURRA, QUE ME LO COMPRE POR MIL PELAS EN EL PUERTO..

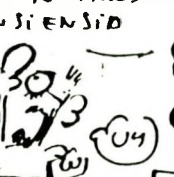
¿QUE PASA?

NO SE, DEBE SE UN JAPENING

PAGA O TE CHINDO

PUE YA EMPIEJA A SE HORA QUE LO HAGAS MAMON, QUE PA LO QUE HAJES, ASI NO TENDRAS LUEGO CARGOS DE CONSIENSID

PUE AUN NOS HA SALIO MAS BARATO QUE SI HUBIEJEMO PAGAO LA ENTRADA



¿SENSUAL ROLLO PAPEL HIGIE... NICO QUE GUINDAO DEL LAVABO NO UERS...

Notas ao capítulo IV

¹ Numa das referências que faz ao tratamento que Pasqual dá às rubricas o crítico diz o seguinte: “Porque no se trata sólo de unas presencias físicas, de unas indicaciones descriptivas: es un ritmo y una actitud estética y significativa. Veamos, por ejemplo, cómo describe Valle el Café Colón: ‘Un café que prolongan empañados espejos...Verlaine’ [*Luces*, 119-126]. Nada de eso ha sido recogido por Pasqual que se ha limitado a poner, en la caja negra del escenario, un para de mesas de madera oscura, dos sillas y tres luces macilentas. Esto no es de recibo, no sólo porque no respeta el texto que dice montar, texto que en las acotaciones es explícito y extenso, sino también porque un somero análisis de la acotación reproducida permite advertir cómo mantener el ambiente y la acción descrita resulta absolutamente fundamental, indispensable para captar el sentido de la obra: ese es el mundo de *Luces de bohemia*, el café representa tanto un medio como una estética; y lo mismo la actividad de los parroquianos, la música, los espejos como pastiche parisino en el que los tres desterrados se transfiguran y evocan otra realidad lejana e inasequible. Es también el café un ámbito desrealizador (espejos, geometría absurda, sombras, homo, temblor de los arcos voltaicos, ritmo) que, precisamente por ello, en cuanto deforma la realidad material y cotidiana (ahí el juego de los espejos) señala y funde los dos polos entre los que se mueve toda la obra. Pasqual no lo ha entendido así y convierte la escena en una miseria trivial. Incluso se permite la arbitraria transformación de Rubén Darío, que pasa de ser el ídolo oscuro e impasible descrito por Valle a un personaje blanco de tez, rubiales y dicharachero. Nada queda de su figura misteriosa y evocadora... Y esto tampoco es algo circunstancial, pues Rubén Darío es el ídolo de los modernistas, sucesor de Max, interlocutor de Bradomín en el cementerio... Claro que no es fácil reproducir, traducir o llevar la forma y, sobre todo, el contenido de las acotaciones a la escena. Pero lo que no vale es eludir el problema, escaparse y, en un rasgo de genio, irse al otro extremo, dejando una escena vacía. Vacía e inerte” (Ynduráin, 1984: 48-49).

² “Pasqual hace trampa. Se inventa una obra en la que, efectivamente, el público lo pasa muy bien y se divierte mucho. Monta una función exitosa y francamente buena que sería ejemplar si no fuera porque está manejando un texto verdaderamente genial que no se puede mutilar o modificar impunemente” (Ynduráin, op. cit.: 49).

³ Assim começa Ynduráin sua resenha sobre *Luces*: “Cada vez que Pasqual monta una obra, consigue un éxito magnífico. El público asiste a la función y sale satisfecho (...) *Luces de bohemia* no es una excepción a la regla: es un montaje muy bonito, entretenido, gracioso a ratos y que llega al oyente” (op. cit. : 44).

⁴ “Así pues, en una acepción no técnica, el espectáculo y lo espectacular son siempre cualificaciones de acontecimientos con un gran impacto visual, que implican un aparato cuya característica peculiar es la de presentarse a la vista del espectador sin relevantes preocupaciones de intensidad y por el contrario del modo más extenso posible. En general el espectáculo se estructura como una superficie de la máxima extensión, que el espectador puede mirar, contemplar, usar como pantalla de proyección en el que sumergirse, pero no, posiblemente, como mecanismo a desestructurar o incidir en profundidad” (Allegri:159)

⁵ *El Público* é uma publicação do Ministerio de Cultura, dedicada à atualidade teatral e ao debate de temas a ela relacionados.

⁶ O professor Aznar é um dos que, mesmo escrevendo em 1990, quando a baixa frequência de Valle na *cartelera* é uma gritante realidade, vê com otimismo, bastante ingênuo a essa altura, tanto o momento político, como o fato de que finalmente a hora de Valle teria chegado. Depois de comentar, ligeiramente demais para os propósitos de seu artigo, a montagem de *Luces* de Pasqual e de ser bastante condescendente com ela, Aznar assim analisa o sucesso de público da peça: “El éxito clamoroso de público significa, más que el triunfo personal de Lluís Pasqual, el triunfo de Valle-Inclán y del público español, es decir, el triunfo de la madurez democrática de una sociedad que quiere superar, de una vez por todas, su miedo estético e ideológico al esperpento feroz porque es capaz de asumir la imagen histórica que el espejo cóncavo de Valle-Inclán, con la grandeza estética de su lenguaje literario y escénico, le muestra. Una sociedad que quiere y necesita liberarse de todos sus demonios interiores para superar así definitivamente cicatrices y deformaciones, una sociedad preparada y dispuesta a que España deje de ser esa “deformación grotesca de la civilización europea” que ha seguido y sigue siendo desde hace siglos” (Aznar, 1990: 15).

⁷ A *fuerza de choque* se compunha muito provavelmente dos mais notáveis já que, como consta no *Catálogo General* do evento, a *invitación* era *personal y restringida* (Catálogo General, 1989: 31).

⁸ Assim comentava Montalbán o primeiro aniversário do referendo: “Se cumple un año de la batalla argumental y campal que dividió a los ciudadanos de este país en atlantistas y antiatlantistas, con todos los matices implicados en cada uno de los bandos. La batalla fue tan dura que provocó un cierto cansancio intelectual y moral en los contendientes más afamados. Los pírricos vencedores no festejaron excesivamente su victoria, y los vencidos sacamos del armario el viejo traje de exiliados interiores y a veces nos lo ponemos, no ya como una operación de nostalgia, sino de higiene mental. De cuando en cuando conviene recordar que esperanzas fundamentales no sólo están aplazadas, sino hipotecadas, y que por el posibilismo se imposibilitan muchas posibilidades”(Montalbán, 1994:151).

⁹ A programação teatral previa duas montagens de *La marquesa Rosalinda*, peça importante, sem dúvida, mas da qual já se tinham feito muito mais montagens que dos *esperpentos*, por exemplo. Além disso, havia uma oficina de teatro que se propunha a trabalhar um texto não dramático de Valle, desperdiçando assim a oportunidade de encenação, por exemplo, de *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, uma peça brevíssima a que, segundo o Hormigón de 1972, “el léxico, la calidad del diálogo, la precisión terminológica, la agudeza de la frase dan el sello inconfundible de los demás esperpentos”(Hormigón, 1972: 385). A proximidade, ainda segundo Hormigón, de *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* com o *agit-prop* poderia ter feito dela um excelente teatro de rua, multiplicando suas representações que estariam trazendo, de quebra, entre outros, rico material para o debate das relações Espanha/Europa, um ano depois que a terra de Durruti era oficialmente admitida na Europa dos capitalistas.

¹⁰ É bem outra a opinião de um dos mais respeitados valleinclanistas sobre a *farsa infantil*: “De *Cenizas a La cabeza del dragón*, nuestro autor innova, laboriosamente al principio, cuando las huellas de Ibsen o de Maeterlinck

son fáciles de descubrir, con virtuosismo luego para llegar a la brillantísima pirotecnia de *La cabeza del dragón*” (Lavaud, 1992: 602).

E também a de Ricardo Domenech, diante de uma montagem nos anos 60: “Ante todo quiero expresar mi gratitud a la compañía Los Títeres por haber pasado una de las veladas teatrales más agradables de mi vida. *La cabeza del dragón* es una farsa deliciosa y el público infantil que la vió y aplaudió, uno de los más sensatos e inteligentes que conozco. Los niños se lo pasaron francamente bien con la obra. Viéndoles, observando sus reacciones espontáneas y sinceras, yo lo pasé mejor todavía (...)” (Domenech, 1962: 62).

No teste de palco a que é submetida em 1957, a *Farsa sentimental y grotesca* parece ter se saído muito bem: “*La marquesa Rosalinda*, de don Ramón del Valle-Inclán... olvidado, teatralmente por completo, fué repuesta, con honores de estreno por el Teatro Popular (...) Esta afortunada reposición puede significar una especie de reparación al inefable don Ramón pues sin duda las más calurosas ovaciones de la noche se dirigieron a él cuando qudó totalmente vacía la escena.(...) No olvidemos asimismo que — trágicamente — las ridículas situaciones, protótipos y reacciones que fueron terreno abonado a la sátira de Valle, siguen teniendo una triste vigencia en nuestra sociedad”(J.B, 1957:63).

¹¹ A Xunta é o goberno autonómico da Galicia, que desde 1982 é presidida por Fraga Iribarne, ex- ministro de Franco, ligado à Ação Popular.

¹² Para mais detalhes sobre as I Xornadas e o incêndio na casa natal de Valle-Inclán ver **Apêndice**.

¹³ O referido “debate” se dá num nível tão rasteiro, exceção feita a Altares, que além de decretar a obsolescência do teatro de Valle, chega-se a decretar o passamento do próprio teatro: “Estamos en el escenario de *Luces de bohemia*, que es una obra en que Valle-Inclán reflejaba su época, el presente de aquella época. Esto es lo que evidentemente no existe ahora: teatro que refleje el presente. pero a lo mejor el problema es que lo que ha entrado en crisis no es sólo el traductor, sino el teatro (...) el presente, que ya no hay manera de representarlo en un escenario, porque no te lo crees. Porque a lo mejor te lo crees en un “video-clip”, o te lo crees por la calle, o en Hortaleza, es decir, realmente. A lo mejor es que ese tipo de género, o de subgénero de que hablaba antes Pedro, ya no es el mismo y no existe, y existen otros medios, otros géneros, otras narrativas (...) Quizá estamos hablando ya de géneros que son pretéritos, que tiene su mérito guardarlos en un museo o en un teatro, pero que no tienen nada que ver con lo que está ocurriendo por ahí” (*Cuadernos El público*, 3, p 22-23).

¹⁴ Ignacio Ramonet escreveu, em junho de 1994 , um artigo para o Le Monde diplomatique, “L’Espagne ravigée par la corruption”, onde apresenta o seguinte histórico dos escândalos: “L’alerte avait été donnée dès 1991, quand le frère du vice-président du gouvernement d’alors, M. Juan Guerra, fut accusé de trafic d’influence. Chômeur en 1982, ce militant socialiste se retrouvait, en effet, à la tête d’une considérable fortune personnelle. Le scandale devait provoquer la démission de M. Alfonso Guerra, ami de toujours de M. Felipe Gonzalez et chef de “l’aile gauche” du PSOE. Il y eut ensuite l’affaire de la Renfe. Le président (socialiste) de la compagnie ferroviaire, M. Julian

Garcia Valverde, fut accusé, avec d'autres responsables du PSOE, d'avoir favorisé l'enrichissement d'intermédiaires privés grâce à de l'argent public par l'achat spéculatif de terrains devant faire l'objet d'expropriation. M. Garcia Valverde, devenu ministre de la santé entre-temps, dut démissionner. Enfin, l'affaire Filesa (non encore élucidée) empoisonna l'atmosphère politique. Ce bureau d'études était chargé d'élaborer, à un prix fort élevé, des rapports fictifs pour des entreprises contraintes de financer ainsi, de manière occulte, le PSOE. Les choses se sont encore dégradées après les révélations, en février 1992, concernant l'affaire Ibercorp. Cette société financière, dirigée par l'ancien président de la Bourse de Madrid, M. Manuel de la Concha, un "golden boy" dans la grande tradition des années 80, aurait fait gagner des fortunes (souvent non déclarées au fisc) à une liste de personnalités triées sur le volet et appartenant toutes à ce que la presse appelle le "beautiful people", un mélange de célébrités de la haute société traditionnelle, du show-business et des élites socialistes. Pendant que, au nom du "réalisme économique", le gouvernement socialiste rognait les acquis sociaux, diminuait les (maigres) retraites des travailleurs, favorisait les licenciements, instaurait un "SMIC-jeunes" et faisait feu sur l'Etat-providence, les révélations de l'affaire Ibercorp allaient abasourdir les électeurs socialistes et choquer tous les démocrates. Les pires cauchemars d'une histoire espagnole marquée pendant des siècles par une aristocratie-vampire revenaient hanter l'esprit des citoyens. (...) Dans un contexte exacerbé par la faillite de la banque Banesto de M. Mario Conde (le Berlusconi espagnol) et par la panique des petits épargnants, les documents publiés par El mundo, les 5 et 6 avril dernier, à propos de l'affaire Ibercorp ont eu l'effet d'une bombe. Ils tendent à prouver que la fabuleuse habileté boursière de M. de La Concha reposait en fait sur des renseignements privilégiés fournis par une personne bien informée en raison de ses activités professionnelles. Cette personne n'est autre que M. Mariano Rubio, gouverneur de la Banque d'Espagne au moment des faits! L'homme qui, de 1984 à 1992, conduisit la politique monétaire du pays disposait d'environ 6 millions de francs sur un compte secret, avec lesquels il spéculait à des fins d'enrichissement personnel, tout en fraudant le fisc. Faire de l'argent avec l'argent des autres. Et alors que la colère s'amplifiait contre ces "nantis voleurs", que certains dénonçaient la "cleptocratie à l'italienne" et réclamaient, comme en Italie, une opération "Mains propres", un nouveau scandale éclatait début mai, qui, par son énormité, allait laisser le pays en état de choc. Le quotidien Diario 16 révélait que M. Luis Rodan, directeur général de la Garde civile (75 000 hommes armés, fer de lance de la lutte contre le terrorisme), s'était servi de sa fonction pour amasser une fortune colossale. Ce vieux militant du PSOE, premier civil à commander la gendarmerie espagnole, percevait 8,5% de commission sur tous les travaux de construction des casernes. En peu de temps, M. Rodan avait constitué un capital personnel de quelque 200 millions de francs, qu'il augmentait sans cesse en piochant allègrement dans les fonds secrets attribués pour les "opérations spéciales" contre le terrorisme; il n'hésitait pas même à détourner une partie des sommes allouées par l'Etat aux orphelins des victimes du terrorisme... Au fil des révélations, l'opinion publique découvre avec effarement que ce "fonctionnaire exemplaire" possédait une quarantaine de comptes courants dans quatre ou cinq pays, des appartements luxueux à Madrid, Saragosse, Pampelune, en Suisse, au Venezuela, au Chili, et une propriété de rêve aux Caraïbes, dans l'île de Saint-

Barthélemy... M. Roldán a accordé, le 3 mai 1994, un entretien au journal El Mundo (qui a vendu ce jour-là 790 000 exemplaires), dans lequel, non sans cynisme, il reconnaît les faits et définit sa philosophie: **“J’ai fait des affaires comme d’autres chefs d’entreprise. Les affaires, cela consiste à faire de l’argent avec l’argent des autres”** (Ramonet: 1994).

¹⁵ “El fondo de los reptiles”, segundo explica Alonso Zamora Vicente, “era una cantidad que en algunos ministerios existía, secretamente, destinada a acarrear voluntades, o simples favores. La expresión ha desaparecido de la lengua corriente, pero gozó de gran predicamento con un vago aire de ‘soborno, compra de opinión’, etc (*Lucas*, n 174).

¹⁶ Referindo-se à trégua que significou para o governo Felipe González o espetáculo do casamento da infanta Helena em Sevilha em 19 de março de 1995 e que absorveu toda a atenção da mídia, Ignacio Ramonet conclui que ela foi muito breve: “Dès le 22 mars, la presse révélait une information qui allait horrifier l’Espagne. L’identification, à Alicante, de deux cadavres découverts par hasard en 1985 dans une lande isolée, et conservés depuis dix ans dans la chambre froide du cimetière. Ce sont ceux de José Ignacio Lasa e José Antonio Zabala, deux militants basques, enlevés en France en 1983, torturés et exécutés par les Groupes antiterroristes de libération (GAL). Les images des deux corps, brûlés à la chaux vive, et portant visiblement des traces de tortures (ongles des mains et des pieds arrachés), montrées par la télévision, ont brutalement réveillé le pays de sa torpeur nuptiale, le plongeant dans l’horreur. L’echecriminel des GAL cette sinistre découverte relance, de manière spectaculaire, le dossier des GAL. Une affaire qui empoisonne, depuis plusieurs mois, la vie publique. Ces groupes sont accusés d’avoir assassiné, entre décembre 1983 et juillet 1987, vingt-huit personnes (dont des Français) liées au milieu indépendantiste basque. Jamais on n’a pu découvrir qui se trouvait derrière les GAL, mais tout laisse penser qu’il s’agissait d’une organisation parapoliciaire mise sur pied par les services de sécurité et la garde civile, ayant parfois recours à des mercenaires et à des truands du milieu marseillais, pour mener, dans le Pays basque français, une **“sale guerre”** contre l’organisation terroriste ETA. Dans quelle mesure les Gal furent-ils couverts par M. Felipe Gonzalez, arrivé au pouvoir en 1982? Les GAL étaient-ils une création du Ministère de l’Intérieur? Résultent-ils d’une initiative indépendante, conduite par de hauts cadres policiers et des officiers de la garde civile, nostalgiques des méthodes franquistes? Étaient-ils destinés à faire pression sur la France, pour que Paris démantèle les **“sanctuaires”** de l’ETA sur son territoire et agisse contre les auteurs d’attentats en Espagne? Pourquoi, miraculeusement, dès que, en 1987, le gouvernement français collabora avec Madrid et participa activement à la répression du terrorisme basque, les GAL cessèrent-ils soudain de tuer, pour disparaître? Si la presse pose, presque dix ans après, ces questions fort gênantes pour le pouvoir, c’est qu’un **“petit juge”**, M. Baltasar Garçon, s’est mis en tête de défaire l’echecriminel des GAL. (...) Pas à pas, de découverte en découverte, M. Garçon est sur le point de voir son enquête aboutir. On sait maintenant qu’au moins deux policiers, le sous-commissaire José Amédo et l’inspecteur Miguel Dominguez, ont participé officiellement à la mise sur pied des GAL. Condamnés pour appartenance à ces **“escadrons de la mort”**, ces deux policiers accusent à

leur tour de nombreux responsables politiques de l'époque. Et la découverte de versements financiers très élevés à leur nom dans des comptes en Suisse semble confirmer que des membres importants de l'appareil d'État et du gouvernement socialiste étaient au courant. Jusqu'à quel échelon vont les responsabilités? M. Felipe Gonzalez savait-il? Le juge Baltasar Garzon a déjà fait arrêter et incarcérer plusieurs personnalités politiques de premier plan, dont l'ancien secrétaire d'État à la sécurité, M. Rafael Vera, ainsi qu'un ancien responsable de la sécurité au ministère de l'intérieur, M. Julian Sancristobal, tous deux proches de M. Felipe Gonzalez, soulevant une considérable émotion dans le pays. 64% des Espagnols sont désormais convaincus que le gouvernement socialiste était derrière l'organisation des GAL. C'est au plus vif de ce débat qu'un nouveau et spectaculaire coup de théâtre s'est produit. L'arrestation, dans des conditions rocambolesques, à Bangkok, de l'ancien directeur général de la garde civile, M. Luis Roldán. Cet ex-haut dirigeant du Parti Socialiste et ancien directeur général de la garde civile, en fuite depuis dix mois, est accusé de corruption massive lui ayant permis d'amasser une fortune estimée à plusieurs milliards de dollars... Or, dès ses premiers interrogatoires, M. Roldan a accusé le ministre de la défense de l'époque (et actuel vice-président du gouvernement, bras droit de M. Felipe Gonzalez), M. Narcis Serra, ainsi qu'un ancien ministre de l'intérieur, M. José Luis Corcuera, d'avoir couvert les Gal et d'avoir été officiellement informés de la première opération revendiquée par cette organisation, l'enlèvement d'un militant basque en France, Segundo Marey, le 3 décembre 1983... (Ramonet, 1995: 3).

¹⁷ Claudia Schaefer, na sua resenha da tradução inglesa de *Los cuernos* assim se refere à atualidade deste *espectáculo*, já entrados os anos 90: "It seems particularly fitting, if not even a touch ironic, that this premier translation of a key Valle-Inclán play reach English audience just as the Maastrich Treaty to create a unified European Community is making the final rounds of Parliaments and plebiscites in the countries concerned. For if one were to zero in on the overwhelmingly central concerns of the playwright in this work, they would have to be the often violent ambiguities of Spain's position on the threshold of modernity in the early decades of the twentieth century. In terms of culture, aesthetics, nationalism, and questions of identity, the very same issues are all too recognizably current to those of us rereading *Los cuernos* in the 1990s, seven decades after it first appeared in print" (Schafer, 1994:46).

¹⁸ O MOC passou de seu nome inicial "Movimiento de Objetores de Conciencia", a "Movimiento de Objetores y Objektoras de Conciencia", até chegar a Movimiento de Objeción de Conciencia, conforme foi ampliando seus objetivos antimilitaristas.

¹⁹ Houve também tentativas governamentais de controlar o MOC, de um âmbito não-legal, como relata Pedro Ibarra: "El caso más típico fue la aparición, nada más aprobarse la LOC [Ley de Objeción de Conciencia] de la Asociación Para la Objeción de Conciencia (APOC) en Valencia. Con una gran cobertura informativa, esta asociación organizó en tiempo record el pretencioso *I Congreso Nacional para la OC* al que acudieron el presidente del CNOOC [Consejo Nacional para la Objeción de Conciencia, instancia governamental não reconhecida pelos verdadeiros *insumisos*], el director de la OPSOC (Oficina para la Prestación Social de los Objetores de Conciencia) y cargos

autonómicos o locales de la Comunidad Valenciana, todos socialistas. Desde una prudente crítica a la LOC reclamaban su aplicación inmediata y anunciaban que *esa era la verdadera Oc*. Este intento se frustró ante la implantación del MOC pero desvela ya el interés gubernamental en instrumentalizar asociaciones de objetores legalistas para tachar al MOC de ilegal o absurdo” (Ibarra: 44)

²⁰ Para mais informações sobre a importância e o significado desse ritual assim como de outros aspectos da literatura picaresca ver *A saga do herói*, de Mario Miguel Gonzalez, Editora Nova Alexandria, 1994.

²¹ A análise que Gárate Córdoba faz dos motivos que teriam levado Valle-Inclán a escrever *La hija* seria cômica se não traduzisse um pensamento, o da direita ultraconservadora que pede “misa y trono”, que já atrasou bastante a história da Espanha e que se encontra, hoje, novamente no poder: “El fondo de la obra era un ataque salvaje contra el Dictador [sic] y el Rey, a quienes se remedaba sin reparo, anotando en acotaciones largas, innecesarias y no escénicas, rasgos, giros, actitudes y frases recogidas de sus personas, sin añadir mucha imaginación, porque el depurado y musical lenguaje de las novelas carlistas y de *La media noche*, no tenía aquí otro mérito que el de mezclar tópicos reales, términos rituales del espíritu militar, con lo más bajo del argot grosero del hampa de suburbio. Todo era producto del odio de Valle Inclán contra Primo de rivera, con resentimiento retrospectivo por fracasos políticos, periodísticos, literarios y mercantiles — como hay que pensar que tuviese algo contra los carabineros cuando escribió *Don Friolera* — porque incluso va implícita la alusión al expediente Picasso, que no dormió, aunque se temía que durmiese, como el dela muerte de Jalón — “la dormida de la hija, por la dormida del expediente” — generalizando y haciendo símbolo en él de todo el Ejército[sic] español de cualquier tiempo, y de su jefe supremo, el Rey. Por lo que el “esperpento” se convierte en un libelo contra la religión, la monarquía y la milicia — los tres pilares carlistas que antes veneró el autor — con literatura soez y tabernaria, con demagogia barata e insultos indiscriminados” (Gárate Córdoba, 1983: 209). Algumas páginas mais adiante, Gárate Córdoba comparando Valle aos outros intelectuais cuja relação com o Exército ele procura estudar conclui com um juízo negativo do autor galego que transcrevemos com o sinal trocado e como prova da força antimilitarista do *esperpento*: “En todo este estudio he tratado de distinguir donde los autores distinguen unánimes, entre el Ejército como institución y la milicai como profesión. Los adversos al tema atacan siempre a ésta y, puestos a ello no se andan con remilgos, entran a saco hasta en la vocación más pura y los más elevados ideales. el móvil de la vocación es doble: servicio a la Patria, mediante el culto del honor. Valle-Inclán, el más furibundo de los detractores, ataca al militar en su esencia, que es el ataque más personal para cualquiera, en su dignidad y el respeto que merece: el honor y la honra. En *Don Friolera*, se despacha así de entrada: ‘*El honor dogmático sólo lucía sus bravatas por los cuartos de banderas, donde un falo heroico presidía las rondas de aguardiente*’ (id., 214-215).

²² O verdadeiro fascínio que o monarca exerce sobre Gibson, um pouco difícil de entender tratando-se de um irlandês, se manifesta desde o momento em que narra sua entrada em cena oficial na história da Espanha: “Juan Carlos de Borbón era un enigma, e de modo geral acreditava-se que não fosse inteligente. Mas seria ele um genuíno

democrata, esperando pelo momento certo? Ninguém saberia dizer. (...) Felizmente para a Espanha, Juan Carlos não era desprovido de inteligência nem de convicções democráticas” (Gibson, 1992: 61). No retrato que faz do neto de Alfonso XIII não faltam lances rocambolescos (“ Instalado no Palácio de Zarzuela, o príncipe, então com 31 anos, começou a intensificar seus contatos com membros da oposição a Franco, com pessoas do mundo dos negócios e da cultura, com políticos e diplomatas estrangeiros. Às vezes, seu secretário particular introduzia secretamente no palácio visitantes escondidos no porta-malas do carro.”(ibdem)), nem uma ambígua aceitação do lugar-comum que proclama haver por trás de todo homem bem sucedido uma mulher (de sangue azul, obviamente) : “Até que ponto a princesa Sofia, a irmã de constantino da Grécia com quem Juan Carlos se casou em 1962, inspirou o marido em seu papel de artífice do retorno da democracia à Espanha? Parece certo que sua influência a esse respeito reaalçou fortemente a exercida pelo seu pai, que fora imposta ao príncipe. Pessoas que a conhecem dizem que Sofia, por trás de sua aparência encantadora, tem uma vontade de ferro. Certamente ela é extremamente capaz, inteligente e culta. Nada amante de ditaduras, em vista do que sucedeu à sua família, vítima dos coronéis gregos, parece correto supor que desde o momento em que se casou com Juan Carlos ela trabalhou energicamente com seu marido pela libertação da Espanha” (ibdem: 62).

²³ Entre as medidas revitalizadoras do teatro, os pesquisadores elencam o surgimento da revista *El público*, em 1983 que “ha venido a suplir el vacío dejado por *Primer Acto* [que naquele momento não se publicava] y *Pipirijaina*” (Vilches de Frutos, 1984: 16). O que eles não dizem é que, por mais que as revistas anteriores fossem partidistas, mantinham uma certa independência que nem de longe se pode encontrar na publicação do Ministerio de Cultura, cujas páginas abrigam artigos sempre laudatórios à política teatral dos “socialistas”.

²⁴ O discurso do diretor geral do I.N..A.E.M., José Manuel Garrido, na abertura do Simposio Internacional Valle-Inclán, principal evento comemorativo do cinquentenário de sua morte, confirma esta dívida e a intenção de resgatá-la, embora a ausência, no ato, do ministro da cultura já possa trazer a desconfiança de que exista mais retórica do que intenções verdadeiras nessas palavras: “Buenos días (...) Quisiera transmitirles un saludo muy cordial del Ministro de Cultura, que está de viaje fuera de Madrid (...) Yo creo que Valle-Inclán preveyendo el inminente cataclismo, decidió con muy buen criterio desaparecer a principio de 1936, de eso hace ahora 50 años, pero este dato es realmente irrelevante. También se nos fueron en aquel año infausto, Federico García Lorca y Miguel de Unamuno. En el endeble pretexto, pues, de la anualidad, subyace en realidad una decidida voluntad reparadora y divulgativa. Quienes descubrimos, allá por los años sessenta, la auténtica domensión creadora de un Valle-Inclán velado por mil estúpidos recelos, hubimos de padecer la frustración de no poder gritar nuestro júbilo, de no poder transmitir a nuestros conciudadanos la emoción intelectual y estética que emana de su obra. Sólo cabía el comentario tertuliano, el artículo en la revista especializada, la representación semiclandestina y minoritaria de cámara y ensayo, denominada eufemísticamente. En la conciencia colectiva de aquella generación quedó grabada la agobiante sensación de una deuda reiteradamente aplazada” (Hormigón, 1989:23). Luciano García Lorenzo, ao elucidar o real motivo da ausência do

presidente do CSIC, instituição que cedeu suas instalações para a realização do evento, além de desmentir a intenção anunciada por Garrido, se encarregou de dar a nota *esperpéntica* da solene abertura: “Les hablo en nombre del Presidente del Consejo superior de Investigaciones Científicas, para darles a ustedes la bienvenida a esta casa. El Presidente se encuentra en estos momentos en Sevilla inaugurando algo que para nosotros es muy importante: un nuevo edificio de uno de los Institutos más prestigiosos del Consejo” (Hormigón, 1989: 22)

²⁵ Esse mesmo espetáculo foi o de maior arrecadação na temporada 88-89: 599 milhões de pesetas contra os 88 milhões de *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra, maior bilheteria de não musical (dados obtidos em Cabal, 1994: 69).

²⁶ A outra peça de Gala em cartaz na temporada 1990-1991 era uma nova montagem de *Los buenos días perdidos*, que, segundo a resenha de Rosalía Gómez em *El público*: “ (...) es, ante todo, un hermoso (grifo nosso) texto dramático(...)”. A resenhista prossegue a louvação do autor, considerando como positivo (“ Y así, en poco más de una hora, los gritos desgarrados de los personajes se mezclan con las expresiones más pícaras y con el cinismo más absoluto y, al mismo tiempo, con ese deje rítmico y poético de Gala que ha atraído desde el principio a un sector amplio de público” (Gómez:53-54)) justamente o que Ricardo Domenech apontava como defeito essencial na obra de estréia do autor: “El primer y más notable fallo que nos descubre *Los verdes campos del Edén* es su falta de unidad. Por su situación, por sus personajes, por la manera vaga e irreal con que esa situación y esos personajes se nos presentan, la obra se adscribe a un teatro poético (...). Pero al mismo tiempo, el lenguaje es en su mayor parte no ya realista, sino sainetesco, con chistes frecuentes y giros y expresiones populares. ¿Cómo conciliar armónicamente ambas cosas? No sé si esa combinación es posible. Sí sé que aquí no se dá en ningún momento. Que lo que aquí se dá es una mezcla desafortunada” (Domenech, 1964: 52).

²⁷ O diretor argentino realizou com essa montagem um antigo sonho. Segundo ele: “El proyecto de llevar a escena las *Comedias* data de hace casi veinte años. A principios de los años setenta, ya había hablado de ello con Jean Vilar. A falta de protagonista masculino tuvimos que abandonarlo. También traté el asunto en España, pero sin mucho éxito. Valle-Inclán no interesaba a nadie. He tenido que esperar a estar al frente del Teatro Nacional de la Colina para poder llevarlo a cabo” (El Público, 86, set/oct. 1991, p 12). Como a versão das *Comedies* estreou bem antes da de Plaza, e em teatro tudo se sabe, não deixa de causar estranheza a coincidência dos projetos. Estranheza que só aumenta quando os artigos nas revistas especializadas se limitam a falar de cada uma delas separadamente. A única exceção é o rápido comentário de Moisés Pérez Coterillo, em *El Público*: “Al abrir este número con la crónica del estreno en Aviñon de las *Comedias bárbaras*, dirigidas por Lavelli, queremos dar la bienvenida al espectáculo a su llegada a Barcelona, donde el público aficionado tendrá oportunidad de confrontar (las comparaciones son siempre odiosas) dos visiones de la misma trilogía, porque semanas después del montaje de Lavelli, la producción de Centro Dramático Nacional, dirigida por José Carlos Plaza, toma su turno en la programación del Festival de Tardor” (Pérez Coterillo, 1991: 1). Sem contar, é claro, o final da entrevista de José Carlos Plaza para o número seguinte de *El Pú-*

blico, onde o diretor deixa transparecer um certo desgosto pela indiferença da mídia com relação à sua montagem, comparando-a com a outra: “Es que da la impresión de que en este país somos incapaces de conmovernos con la labor de nuestros profesionales. Y no lo entiendo. Somos capaces de considerar como un acontecimiento universal los grandes estrenos que tienen lugar en París o Londres. Pero aquí se pone en escena por primera vez la trilogía de Valle y no pasa nada. Comprendería que esto ocurriera después del estreno de *Comedias bárbaras* si el montaje resultara ser un desastre. Pero antes, no. Estoy convencido de que si fuera Lavelli o cualquier otro director extranjero famoso quien llevara a escena *Comedias bárbaras* estaríamos viviendo una auténtica convulsión informativa. ¡Que mala suerte que haya tenido que ser un español quien lo haga!”(*El Público*, 84: 13)

²⁸ Segundo o prof. Mario González, que teve a oportunidade de assistir a peça, à montagem de Gas, “faltaram os espelhos côncavos (ou convexos). E, apenas com os espelhos planos, foi-se o *esperpento*”.

²⁹ Para uma versão não acadêmica desse balanço consultar **Anexo**.

³⁰ O mesmo que dirigiu, em 1991, a montagem de *Voces de gesta*, no Centro Dramático Nacional.

³¹ Programa que Cabal transcreve em seu livro, atualizando-o entre os travessões: “La censura — las censuras —, el “*numerus clausus*” de locales, el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos, la obstaculización del empleo de las distintas lenguas nacionales, la cerrazón administrativa, la fiscalidad opresiva y el desinterés, cuando no la hostilidad oficial, son algunas de las más claras causas de la tremenda crisis teatral actual. Cualquier análisis tiene que partir de ese supuesto: crisis. La reducción — la liquidación, hoy — de los llamados “teatros oficiales”; la concentración empresarial y el servilismo habitual de la organización comercial; el desdén y desatención hacia los trabajos del Teatro Independiente; la falsedad de los “*Festivales de España*”; la indiferencia de los grandes medios de comunicación; la competencia, singularmente económica, del cine y la televisión, y sin duda, sus propios errores y torpezas, han dado a la crisis teatral una intensidad cuyas manifestaciones más visibles son: la desaparición de locales, la disolución de compañías y grupos, la carencia de propuestas y estrenos, el desaliento, el alejamiento del público y el paro profesional” (Cabal, 1994: 13).

Algumas conclusões

A minha atividade excede em cada minuto o instante presente, estende-se ao futuro. Eu consumo a minha energia sem recear que esse consumo seja uma perda estéril, imponho-me privações, contando que o futuro as resgatará — e sigo o meu caminho.

Lima Barreto

Ya llegará nuestro día, pero por ahora aún no alborea

Valle-Inclán

Como pudemos observar, ao longo do capítulo IV, os “socialistas” tinham motivo de sobra para ter medo do Valle-Inclán dos *esperpentos*.

E não só porque essas peças expõem temas que afligiam a Espanha dos anos 20 e continuavam a afligi-la nos 80 e nos 90, já que o país conserva intactas estruturas sociais que a revolução, derrotada em 37, tratara de mudar profundamente e os Pactos de Moncloa ajudaram a perpetuar quarenta anos depois. Mas porque a perfeita concordância entre a visão extremamente crítica que Valle tinha da história e da sociedade espanholas e a forma revolucionária que criou para expressá-la, por meio da impiedosa paródia dos gêneros que anestesiavam (e até hoje anestesiavam) o espectador, dos procedimentos de distanciamento e do enorme recurso desestabilizador do grotesco, torna os *esperpentos* extremamente perigosos e contra-indicados para um público que se queira manter hipnotizado pela mera espetacularidade ou embalado pelo modelo benaventino de teatro, devidamente maquiado para os tempos modernos.

Daí sua marginalização, a quase ausência deles na programação teatral oficial.

Se a política cultural dos “socialistas” fechou os 14 anos de governo no vermelho, rolando, vergonhosamente, sua dívida com quem soube traduzir a Espanha de forma tão fiel e contundente, a traição aos eleitores que acreditaram no “voto para mudar” garantiu a vitória da direita nas eleições de 1996, cujas conseqüências podem ir além do previsivelmente nefasto.

Por trás dessa vitória, se encontra uma temível organização ultracatólica que teve seu esplendor na segunda parte da ditadura franquista, entre 1960 e 1975: a Opus Dei.

O jornalista Jesús Ynfante chama a atenção, num artigo em *Le monde diplomatique*, para o ressurgimento desta organização na Espanha:

Dès la première décision politique du nouveau président du gouvernement espagnol, M. José-María Aznar, la désignation au poste du président du Congrès des députés de M. Federico Trillo, membre surnuméraire de l'Opus Dei et implacable dénonciateur des scandales politico-financiers des dernières années de la législature socialiste, il est apparu clairement que l'Opus Dei reprenait pied au coeur du pouvoir à Madrid. Et d'autres nominations à des postes ministériels, comme celles de Mmes Isabel Tocino et Loyola Palacio, dont les liens avec l'Oeuvre de Dieu sont notoires, sont venues confirmer que cette organisation politico-religieuse aspire à retrouver un rôle de premier plan en Espagne, pays où elle est, de loin, le mieux implantée (Ynfante, 1996:3).

A leitura de artigos como esse, a consciência do grau de desarticulação a que as burocracias sindicais levaram os trabalhadores, o endurecimento ainda maior na aplicação das medidas neoliberais em nome da integração na UEE, o evidente crescimento do neo-nazismo, desenham um cenário sombrio para a Espanha.

Num país em que se elegeu um governo de direita por falta de um terceiro partido que se colocasse realmente como alternativa; em que jovens recém-saídos da universidade estão condenados ao desemprego ou ao trabalho temporário, cada vez mais “flexibilizado”; em que, de madrugada, se pode ver, nas grandes cidades como Barcelona e Madri, idosos remexendo os *containers* do lixo, como consequência dos cortes cada vez maiores nas aposentadorias enquanto os jornais que apóiam mais descaradamente o governo, como o *ABC*, estampam nas suas primeiras páginas fotos de jovens senhoras finíssimas escolhendo frutas numa banca impecavelmente limpa, farta e ordenada, acompanhadas de manchetes do tipo: “Cada vez mais perto de Maastrich”, a esperança de qualquer mudança radical parece bastante remota.

E se, de fato, como disse Ángeles Cardona, seria preciso uma revolução para a Espanha entender Valle-Inclán, as chances do seu teatro são aparentemente muito escassas.

Mas, felizmente para a Espanha, à margem do quadro clássico das forças políticas representadas pelos partidos e sindicatos “pelegos”, existe um ativo e diversificado movimento social, he-

rança do associacionismo anarquista de forte tradição no país, que consegue, através de uma incansável luta cotidiana, pequenas vitórias sobre o reacionarismo dominante.

A seguinte nota, que conclui um longo informe sobre o movimento *ocupa* em toda a Espanha, publicada no libertário *El Acratador* serve de ilustração ao que vimos afirmando:

Y por último el que ha sido sin duda el más sonado desalojo conocido en el Estado Español, el del cine Princesa en Vía Laietana (Barcelona). En este centro social se habían realizado decenas de actividades de todo tipo, convirtiéndose en un importante referente dentro del panorama ocupa barcelonés, donde unas 50 casas permanecen ocupadas. Tras un complejo proceso judicial en el que se llegó incluso al Tribunal constitucional con una moción contra el art. 245 del NCP, se dictó orden de desalojo que se efectuó finalmente el 28 de octubre.

200 antidisturbios, 40 furgonetas y el ya habitual helicóptero procedieron al desalojo por la fuerza de l@s ocupas, deteniendo a las 48 personas que permanecían en el edificio y provocando los primeros heridos. Las cargas fueron brutales, alcanzando a todo bicho viviente que pasara por allí. Tras el desalojo se recogieron varios cientos de pelotas de goma y cartuchos para botes de humo, que fueron disparados incluso dentro del edificio, a causa de lo cual un ocupa resultó intoxicado. Los vecinos tuvieron un comportamiento ejemplar y plantaron cara a la policía, además de denunciar sua actuación (...).

Por la noche se producía una mani de 1500 personas que recorrían el centro de Barcelona hasta la puerta del cine. Tras la mani se desencadenaba la ira contenida y era atacada la comisaría de Vía Laietana, siendo hostigados los polis que custodiaban la puerta del cine. Los enfrentamientos colapsaron Barcelona varias horas y durante los mismos se incendiaron barricadas, varios policías cobraron de lo lindo y se produjeron 19 nuevos detenidos, para los que se pide un total de casi 20 años de cárcel.

La reacción de la opinión pública ha sido muy positiva, salvo los medios de prensa más carcamales, yendo desde el apoyo expreso de algunos creadores de opinión, hasta la simple mención de la brutalidad con que se empleó la policía o la denuncia de asuntos como la especulación urbana. El apoyo del vecindario y de las organizaciones sindicales, sociales y algunos partidos ha sido total, consiguiendo poner en un aprieto al Gobernador civil y el Ayuntamiento que pintaban una imagen de l@s ocupas como de una auténtica guerrilla.

A los pocos días, dos jueces barcelonese absolvían en sendos juicios a varios ocupas, considerando el deber de los poderes públicos a promover una vivienda digna y teniendo en cuenta el eco social del asunto (*El Acratador*, nº 55:4).

Às vezes as vitórias são bem maiores e menos locais como no caso do MOC que, finalmente, depois de 17 anos de combate, vê se anunciar para antes do ano dois mil o fim do SMO, atingindo uma meta — primeiríssimo passo na sua luta pela abolição dos exércitos — que ainda em 1991, parecia dificilmente alcançável.

Assim também, para sorte do teatro espanhol, esse maldito Valle-Inclán encontrou, no período de que nos ocupamos, quase sempre à margem do teatro oficial, quem não só não teve medo dele, mas, pelo contrário, mesmo lutando com as maiores dificuldades, reconhecesse no *esperpento* um caminho dos mais auspiciosos para resgatar o teatro da espetacularidade vazia em que se viu mergulhado durante o governo “socialista”.

Estamos nos referindo, é claro, ao trabalho, muitas vezes heróico, dos grupos independentes.

Se nos anos 70, Valle-Inclán foi o autor mais representado pelos independentes, nos 80, e início dos 90, o número de peças de Valle encenadas por este setor, frente à magérrima soma das montagens dos teatros públicos realizadas com grandes nomes no elenco, chega a impressionar, principalmente quando se sabe que esteve “al borde de la desaparición” (Cabal, 1994: 28) por falta de subvenções, e demonstra sua incrível capacidade de resistência.

O seguinte quadro, elaborado a partir de dados coletados nas publicações *El espectador y la crítica* e *Anuario Teatral*, de 1982 a 1992, nos permite visualizar melhor a situação do teatro de Valle, em um e outro âmbito, embora esses dados, como se pode imaginar, sejam bastante incompletos por se referirem apenas à montagens dos grupos independentes que chegaram a ocupar algum destaque na mídia.

	NÃO-PROFISSIONAL	PROFISSIONAL
81/82	_____	_____
82/83	_____	_____
83/84	_____	_____
84/85	♦ Taller Municipal de Teatro de Benidorm <i>Farsa y licencia de la reyna castiza</i> Diretor: Alfonso Azcona Estréia: 2/12/84	♦ Centro Dramático Nacional <i>Luces de bohemia</i> Diretor: Lluís Pasqual Estréia: 26/10/84

85/86	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Agora Grup de Teatre <i>Esperpentos</i> Diretor: Joan Gil Rubio Estréia: outubro de 1985 ◆ Tántalo Teatro <i>La cabeza del dragón</i> Diretor: Nieto de Losada Estréia: janeiro de 1986 ◆ Asociación Cultural Charra de Macotera <i>La rosa de papel</i> Diretor: José A. Hernández Sayagués Estréia: fevereiro de 1986 ◆ Zascandil <i>Los cuernos de don Friolera</i> Diretor: Carlos Vides Estréia: 27/05/86 ◆ Corral del Príncipe <i>Las galas del difunto</i> Diretor: Juan Pedro de Aguillar Estréia: junho de 1986 ◆ Esperpento/Mediodía <i>La marquesa Rosalinda</i> Diretor: Juan Carlos Sánchez Estréia: junho de 1986 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Compañía Lope de Vega <i>Divinas Palabras</i> Diretor: José Tamayo Estréia: 3/04/86
86/87	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Taller Municipal de Teatro Valhondo <i>La rosa de papel</i> Diretor: Agustín Martín Estréia: 13/12/86 ◆ Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia <i>Ligazón</i> Diretor: José Antonio Parra Estreno: 16/12/86 ◆ Grupo Orain Antzerki Taldea <i>Divinas palabras</i> Diretor: José Carlos Plaza Estréia: 16/01/87 ◆ Suripanta Teatro <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i> Diretor: Etelvino Vázquez Estréia: 29/07/87 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Centro Dramático Nacional <i>Farsa de la enamorada del rey/El retablillo de don Cristobal</i> (García Lorca) Diretor: José Luis Alonso Estréia: 22/10/86 ◆ Elenco para essa única peça <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i> Diretor: Cesar Oliva Estréia: 6/12/86

87/88	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Teatro Albahaca <i>La cabeza del dragón</i> Diretor: Antonio Al.lés Estréia: 23/11/87 ◆ Pautelaria <i>Las galas del difunto</i> Diretores: Ernesto Rodríguez Abad, Benigno León Felipe e Carmen Abad La-Hoz Estréia: 10/12/87 ◆ Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana <i>La marquesa Rosalinda</i> Diretor: Alfredo Arias Estréia: 8/03/88 ◆ Teatro Español <i>Ligazón</i> Diretores: Àngel Barreda e Luis Blat Estréia: 23/03/88 ◆ Teatro Universitario de Alcalá de Henares <i>Los cuernos de don Friolera</i> Diretor: Francisco Ortuño Estréia: 18/05/88 ◆ Aristófanes Escuela de Teatro <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i> Diretor: Jesús Peña Estréia: 18/06/88 ◆ Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid <i>Ligazón</i> Diretor: Francisco Alberola Estréia: 22/06/88 ◆ Adur. Getxo <i>Divinas palabras</i> Diretor: Carlos Baiges Estréia: 24/06/88 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Producciones 2000 <i>Las galas del difunto</i> Diretor: Gerardo Malla Estréia: 4/10/87 ◆ Centro Dramático Nacional <i>Farsa de la enamorada del rey</i> Diretor: José Luis Alonso Reestréia: 20/01/88
88/89	_____	_____
89/90	_____	_____
90/91	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Rúa Viva <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i> Diretor: Manuel Vidal Estréia: 21/06/91 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Esece Producciones <i>Voces de gesta</i> Diretor: Emilio Hernández Estréia: 9/01/91
91/92	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Alcor, teatro. <i>Las galas del difunto</i> Diretor: Francisco García Muñoz Estréia: 13/03/92 ◆ Clunia Teatro de Cámara <i>Divinas palabras</i> Diretor: Julio López Laguna Estréia: 14/10/91 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Centro Dramático Nacional <i>Comedias bárbaras</i> Diretor: José Carlos Plaza Estréia: 8/05/91 Reestréia: 30/11/91, em cartaz até febreiro de 1992

Das 22 montagens de grupos independentes de que se tem notícia, 5 são dos *esperpentos*.
Dentre elas houve acertos, como os do grupo Zascandil:

Uno de los graves problemas del teatro de Valle ha solido ser la distancia entre lo que promete sobre el papel y lo que luego se hace con él en el escenario. (...) Lo primero que uno agradece al grupo Zascandil es que se haya planteado con seriedad estos problemas formales. Que haya entendido que “hacer a Valle” no es decir su texto en medio de una escenografía más o menos barroca; ni salpicar el naturalismo de referencias folklóricas o fáciles tremendismos (Monleón, 1986: 17).

Mas também houve erros, como os do programa duplo (*La enamorada del rey/Las galas*) do Corral del Príncipe:

(...) Obviamente poner en escena estos textos era un ambicioso proyecto. Y hay que decir, de inmediato, que el espectáculo del Corral del Príncipe está lejos de corresponder a sus posibilidades. En los dos montajes hay ideas excelentes pero luego irrealizadas, sin dominar nunca el estilo escénico de las representaciones, devoradas por las imágenes y la mediocridad de los repartos (Monleón, 1986:17).

O importante, no entanto, é a consciência que os independentes parecem ter de que, para um autor se revelar, é preciso encená-lo muitas e muitas vezes.

Os grupos que, mesmo com escassos recursos técnicos e financeiros, desafiaram e continuam desafiando o mito da irrepresentabilidade do *esperpento*, representando-o por adivinharem nele a grande chave do teatro espanhol, são a discreta esperança de que ainda venham a ser feitas encenações também *esperpénticas* que ponham em pé essas quatro peças com todo o vigor crítico que seu texto sugere, para que Valle possa, finalmente, ocupar na *cartelera* espanhola o mesmo lugar de destaque que o mundo acadêmico não-conservador lhe concede, já há muito tempo, pela sua inquestionável capacidade dramática.

Da nossa parte esperamos que o trabalho que agora concluímos, primeira pesquisa realizada na Área de Literatura Espanhola da Universidade de São Paulo sobre o dramaturgo galego, possa contribuir para uma melhor compreensão das vicissitudes que os *esperpentos* enfrentam na Espanha e para a difusão do teatro de Valle-Inclán no Brasil.

Bibliografía

1. Bibliografía de Valle-Inclán

Águila de blason. Ed. crítica de Antón Risco. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, no. 34, 1994.

Cara de plata. Ed. crítica de Antón Risco. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, no. 21, 1991.

Divinas Palabras. Ed. crítica de Luis Iglesias Feijóo. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, nº 26, 1991.

La marquesa Rosalinda. Ed. crítica de Leda Schiavo. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, no. 25, 1992.

Luces de bohemia. Ed. crítica de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, no. 33, 1993.

Martes de Carnaval. Ed. crítica de Ricardo Senabre. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Serie de Clásicos Castellanos, nº 18, 1990.

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte [Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista, Sacrilegio]. Ed. crítica de Jesús Rubio Jimenez. Madrid, Círculo de Lectores, Biblioteca Valle-Inclán, nº 19, 1991.

Tablado de marionetas para educación de príncipes [Farsa italiana de la enamorada del rei, La cabeza del dragón, Farsa y licencia de la reina castiza]. Ed. crítica de Jesús Rubio Jimenez. Madrid, Círculo de Lectores, Biblioteca Valle-Inclán, nº 20, 1991.

2. Bibliografía sobre Valle-Inclán

- ACERETE, Julio C. "El embrujado de Ramón del Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 59, 1964, pp 57-58.
- AGUILERA SASTRE, Juan. "Sacilegio: una primicia de Valle-Inclán en el *Heraldo de Madrid*" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 99-103.
- ALBERTI, R.; TORRENTE BALESTER, G.; BARDEM, J.A.; NIEVA, F. e BONET CORREA, A. "Las estéticas de Valle-Inclán" in *Cuadernos El público*, 3, marzo 1985, pp 39-56.
- ALONSO, J.L.; COLLADO, M.; GALA, A. e TAMAYO, J. "Valle-Inclán y el teatro" in *Cuadernos El público*, 3, marzo 1985, pp 25-38.
- ALONSO, José Luís. "Mi cuaderno de dirección de tres obras de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 82, 1967, pp 29-31.
- ALTARES, P. ; CUETO, J.; VICENT, M. e ALVAREZ, C.L. "Valle-Inclán y el periodismo" in *Cuadernos El público*, 3, marzo 1985, pp 7-24.
- ALTARES, Pedro. "Los cuernos de Don Friolera" in *Pipirijaina*, 3, 1976, pp 54-55.
- AMORÓS, Andrés. "Introducción" in *Cuadernos El público*, 3, marzo 1985, pp 5-6.
- ARRANZ NICOLÁS, Clara. "Las galas del difunto: Historia y símbolo de una decadencia" in *Nueva Estafeta*, nº 41, 1982, pp 75-80.
- ASZYK, Urszula. "Los esperpentos de *Martes de Carnaval* ante la tradición del teatro de raíces carnavalescas" in *Acotaciones*, 1, 1990, pp 67-102.
- _____. "Los temas y formas del teatro breve de Valle-Inclán" in *Art Teatral*, nº 2, 1988, pp 69-73.
- _____. "Valle-Inclán y su teatro en Polonia o de lo universal a la particularidad de hoy" in *Nueva Estafeta*, nº 47, 1982, pp 79-80.
- AZNAR SOLER, Manuel. "Estética, ideología y política en Valle-Inclán" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 9-37.

- _____. "El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)" in *Ojácano*, 3, 1990.
- _____. *Valle-Inclán antifascista*. Sant Cugat del Vallés, Taller de Investigacions Valleinclanianas, 1992.
- _____. *Valle-Inclán, Rivas Chérif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallés, Taller de Investigacions Valleinclanienes, 1992.
- BACCHELI, F. "Una Salomé 'de cartón' nel teatro di Valle-Inclán" in *Quaderni di Lingue i Letterature*, n°s 3-4, 1978-1979, pp 175-183.
- BAEZA, Fernando. "Las Comedias bárbaras" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 8-9.
- BARBEITO, Clara *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Fundamentos, 1985.
- _____. "Max Estrella, ¿personaje esperpéntico?" in Clara Barbeito (ed.) *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp 235-240.
- BELLIDO NAVARRO, Pilar. "La función del personaje y la motivación de una trilogía (*Las Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán)" in *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Actas del Congreso Internacional de Semiótica, Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp 843-850.
- BENACH, Joan Anton. "El combate de Lavelli" in *El Público*, 86, 1991, pp 6-11.
- BERENGER, Ángel. "El teatro de Valle-Inclán y la transición política española" in V.V. A.A. *Valle-Inclán — Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 61-80.
- BOBES NAVES, María del Carmen. "*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Análisis sémico*" in *Comentarios de textos literarios*. Madrid, Cupsa, 1978, pp 129-191.
- _____. "Sistema lingüístico y sistema literario en *Ligazón*" in *Lingüística Española Actual*, n° 1, 1979, 187-210.

- _____. "Las acotaciones de *Sacrilegio* : referencia y literaridad" in *Homenaje a Alvaro Galmés*. Madrid, Gredos, 1985, pp 371-380.
- _____. "Lengua Literaria en el texto dramático y en el teatro narrativo" in *Bulletin Hispanique*, nº 87, 1985, pp 305-335.
- _____. "El teatro expresionista de Valle-Inclán" in *Estudios de semiología del teatro*. Madrid, Aceña, 1988, pp 89-109.
- BORDREAU, Harold L. "La creación de *Sacrilegio*" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 351-363.
- CABANAS VACAS, Pilar. "Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán" in *Ínsula*, 531, 1991, pp 16-17.
- CALERO HERAS, José. "Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán" in *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 39, 1982, pp 175-187.
- CANO, José Luis. "Retorno de Valle-Inclán" in *Ínsula*, 140, 1958, p 5.
- CARANDELL, Luis. "Luces de Bohemia" in *Triunfo*, 7/11/70.
- CARDONA, Ángeles. "*Los cuernos de don Friolera*: análisis global de una escena" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 365-386.
- CARDONA, Rodolfo e ZAHAREAS, Anthony N. (1987), *Visión del esperpento*. Madrid, Castilla.
- _____. (1992), "El esperpento valleinclanesco: la función histórica del espectáculo" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, pp 151-174.
- CARDONA, Rodolfo. "Valle-Inclán y el teatro: documentos" e "Las galas del difunto" in Clara Barbeito (ed.) *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp 171-184 e 243-250.

- _____. "El esperpento como género" in *Ínsula*, 531, 1991, pp 20-21.
- _____. "El teatro de Valle-Inclán dentro y fuera de España (1899-1975)" in *ALEC*, 17, 1992, pp 163-178.
- CARRICABURO, Norma. "La sátira menipea en los esperpentos valleinclanianos" in *Revista de Literatura*, tomo I, 99, en.-jun. 1988, pp 157-170.
- CASALDUERO, Joaquín. "Sentido y forma de *Martes de carnaval*" in *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, 1972, pp 291-308.
- CATTANEO, María Teresa. "Brujería para siluetas, lectura de *Ligazón*" in Clara Barbeito (ed.) *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp 265-277.
- CELA, C.J.; GÁNDARA, C.; TIerno GALVÁN, E. e GARCÍA-SABELL, D. "Los escenarios de Valle-Inclán" in *Cuadernos El público*, 3, marzo 1985, pp 57-72.
- CIERDO, Eduardo. "Lo que es el talento" in *Ya*, 16/12/71.
- DELGADO, María M. "*Comedias Bárbaras*. Staged at El Centro Dramático Nacional" e "Valle-Inclán tiene un gran porvenir" in *Estreno* 18.2, otoño 1992, pp 9-10 e 12-14.
- DIAGO, Nel. "Humillados y ofendidos" in *El Público*, 83, 1991, pp 66-67.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral*. México, Joaquín Mortiz, 1968.
- DOMENECH, Ricardo (ed.). "Crítica de un estreno imaginario" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, p 17.
- _____. "*La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 38, dic. 1962, p 62.
- _____. "París descubre a Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 41, marzo 1963, p 46.
- _____. *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1988.
- DOUGHERTY, Dru e DEULOFEU, Elena Santos. "Valle-Inclán, *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Tararí*: una charla de 1930" in *Estreno* 15.1, primavera 1989, pp 29-32.

- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982.
- _____. *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia, Pre-textos, 1986.
- _____. "Valle-Inclán y la farsa" in *Ínsula*, nº 531 (III -1991).
- _____. "La llegada del bárbaro" in *El público*, 84, mayo/junio 1991, pp 14-17.
- _____. "La mitificación de Valle-Inclán" in *Mithopoesis: literatura, totalidad, ideología*, José Ramón Resina (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, pp 201-212.
- _____. "Valle-Inclán ante Galicia: una conversación de 1935" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 110-111.
- DURÁN, Manuel. "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco" in *Papeles de San Armadans*, tomo XLIII, 127, 1966, pp 109-131.
- ECHEVERRÍA, Evelio. "El esperpento y el teatro de marionetas italiano" in *Hispanic Review*, nº 43, 1975, pp 311-315.
- ESTURO VELARDE, Juan Carlos. *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. Sada, Ediciós do Castro, 1986.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo. "La literatura, signo teatral: El problema significativo de las acotaciones dramáticas: Valle-Inclán y *Luces de bohemia*" in José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*. Madrid, Playor, 1981, pp 246-268.
- _____. "Lo dramático y lo teatral en *Luces de bohemia*" in Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp 219-227.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Editorial Nacional, 1943.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel. "Seis montajes" in *Primer Acto*, 71, 1966, pp 46-47.

- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. "Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones" in *Revista de Occidente*, 44-45, 1966, pp 152-160.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "Valle-Inclán en París" in *Primer Acto*, 46, 1963, pp 36-37.
- _____. "Dos montajes de Jose Luis Alonso: *Amoor* y el programa de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 83, 1967, pp 60-62.
- _____. "El *Cándido* del T.E.I., *Los cuernos de don Friolera*, *Los emigrados*, de Mrozec" in *Ínsula*, 361, p 15.
- _____. "José Carlos Plaza: un grito contra la sociedad domesticada" in *El público*, 84, mayo/junio 1991, pp 12-13.
- _____. "*Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, de don Ramón del Valle-Inclán" in *Ínsula*, 378, p 15.
- _____. "*Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán. Reflexiones acerca de una reposición" in *Ínsula*, 379, p 15.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. "Tiempo de barbarie" in *El público*, 84, mayo/junio 1991, pp 8-11.
- FERREIRO, Cristina. "Cartelera, 1993-1994" in *Estreno*, 20.2, otoño 94.
- FLOECK, Wilfried. "De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán" in *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Centre de Recherches Hispaniques du XXe. siècle, Hispanística XX, Dijon, 1986, pp 153-171.
- FUENTES, Víctor. "Lo popular en los esperpentos de Valle-Inclán" in *Ínsula*, nº 449, 1984, p 13.
- GABRIELE, John Philip. "Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán a los cincuenta años de su muerte" in *Estreno* 13.1, primavera 1987, pp 2-7.
- _____. (ed.). *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid, Orígenes, 1987.
- GALÁN, Eduardo. "Cartelera, 1991/1992" in *Estreno*, 18.2, otoño 92.

- GÁRATE CÓRDOBA, José María. "Cruzados y esperpentos en la hueste de Valle-Inclán" in *Los intelectuales y la milicia*. Madrid, Servicio de Publicaciones del EME, Colección Adalid (Biblioteca del Pensamiento Militar), 1983, pp 155-234.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. "Valle-Inclán y la parodia de reyes, soldados y bufones" in V.V. A.A. *Valle-Inclán - Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 213-229.
- GARCÍA RUIZ, Victor. "Trilogía de Valle-Inclán en el María Guerrero" in *Estreno* 18.1, primavera 1992, pp 2 e 3.
- GLAZE, Linda S. "Valle-Inclán y el teatro de la crueldad" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleincliniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 197-207.
- GLOCKNER, Wolfgang Karl. "Valle-Inclán und der spanische Anarchismus" in *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988, pp 79-86.
- GOMEZ, Rosalía. "Tres visiones de Valle desde Andalucía" in *El Público*, 75, 1989, pp 28-29.
- GONZALO SOBEJANO. "Luces de bohemia, elegía y sátira" in *Papeles de San Armadans*, tomo 43, 127, 1966, pp 89-106.
- GORTARI, Carlos. "Valle-Inclán, los herederos" in *Pipirijaina*, 3, 1976, pp 44-53
- GREENFIELD, S. M. "Cara de plata" in *Primer Acto*, 97, 1968, pp 67-73.
- _____. "Teatro sobre teatro: actorismo y teatralidad interior en Valle-Inclán" in Clara Barbeito (ed.) *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra*. Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1988, pp 205-216.
- _____. *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Taurus, 1990.
- HARDISON LONDRÉ, Felicia. "Valle-Inclán y Artaud, hermanos bajo la piel" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleincliniana*. Barcelona, Anthro-pos/Consortio de Santiago, 1992, pp 177-196.

- HORMIGÓN (ed). *Valle-Inclán y su tiempo: quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán*, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- _____. (ed.) *Valle-Inclán y el cine*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- _____. *Ramón del Valle Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- _____. "Notas a la puesta en escena de dos *esperpentos*" in *Primer Acto*, 52, mayo de 1964, pp 50-53.
- _____. *Valle-Inclán. Cronología, Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.
- _____. (ed.). *Valle-Inclán y su tiempo hoy — Catálogo de la Exposición*, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- IGLESIAS FEIJÓO, Luis. "Valle-Inclán, entre teatro y novela" in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 7, 1988, pp 65-79.
- _____. "El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán" in *Ínsula*, nº 531, 1991, pp 18-20.
- _____. "La recepción crítica de *Divinas Palabras*" in *ALEC*, 18, 1993, pp 639-689.
- JEREZ FARRÁN, Carlos. "El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán" in *Hispania*, nº 73, 1990, pp 568-576.
- _____. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Sada, Ediciós do Castro, 1989.
- KLEIN, Peter K. "Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit" in *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*. Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.). Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988, pp 19-61.
- LAVAUD, Eliane. "Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*" in *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums*, vom. 6.-8.

- November 1966. Harold Wentzlaff-Eggelbert (ed.). Max Niemeyer Verlag Tubingen, 1988, pp 139-146.
- LAVAUD, Jean-Marie e Eliane. *Valle-Inclán. Un espagnol de la rupture*. Dijon, Actes Sud, 1991.
- LAVAUD, Jean-Marie e Eliane. "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia" in Dru Dougherty e Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 361-372.
- LAVAUD, Jean-Marie. "Del Teatro de los niños al esperpento: visión del ejército" in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 7, 1988, pp 81-97.
- _____. "Realidad y esperpento en *La cabeza del dragón*" in *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberguer Kolloquiums*, vom. 6.-8. November 1966. Harold Wentzlaff-Eggelbert (ed.). Max Niemeyer Verlag Tubingen, 1988, pp 115-124.
- _____. *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*. Barcelona, PPU, 1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "Sobre la prosa modernista de Valle-Inclán" in *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp 285-299.
- LIMA, Robert. "Valle-Inclán: esbozo de las tres etapas de su actividad de teatro" in *Estreno 7.2*, otoño 1981, pp 4-5.
- _____. *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*. College Park, PA, Pennsylvania State University Libraries, 1972.
- _____. "Dimensiones de la vida y obra de Valle-Inclán" , in Cesar Oliva (ed.), *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, 17-83.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Adelaida. "Significación del *esperpento*" in Clara Barbeito (ed.) *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp 253-262.
- LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. New York, Cambridge University Press, 1983.

- MADRID, Francisco. *La vida activa de Valle-Inclán*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- MARRAST, Robert. "Algunas llaves para *Divinas palabras*" in *Primer Acto*, 46, 1963, pp 42-49.
- _____. "En torno a mi versión de *Divinas palabras*" in *Primer Acto*, 42, 1963, pp 43-45.
- MARSILLACH, Adolfo. "*Águila de Blason*" in *Primer Acto*, 82, 1967, pp 23-27.
- MEREUZE, Didier. "Entrevista a Jorge Lavelli" in *El Público*, 86, 1991, pp 12-14.
- MONLEÓN, José. "Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 1-2.
- _____. "Divinas Palabras" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 48-49.
- _____. "*Águila de blasón*, de Ramón del Valle-Inclán" in *Primer acto*, 75, 1966, pp 60-62.
- _____. "El teatro de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 82, 1967, pp 6-9.
- _____. "*Cara de plata* de Ramón del Valle Inclán" in *Primer Acto*, 95, 1968, pp 73-73-74.
- _____. "Valle sin pedestal" in *Primer Acto*, 108, 1969, pp 4-5.
- _____. "*Romance de lobos* de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 128, 1971, pp 5-6.
- _____. "*Luces de bohemia* por la Compañía *Lope de Vega*" in *Primer Acto*, 139, 1971, pp 18-19.
- _____. "*Tirano Banderas* de Valle-Inclán-LLovet" in *Primer Acto*, 175, 1974, pp 78-79.
- _____. "Valle, una pesadilla del teatro español" in *El público*, 84, mayo/junio 1991, pp 18-25.
- _____. "Tradición y dictadura: Valle-Inclán y Lorca" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid, CSIC, 1992, pp 375-383.
- NIEVA, Francisco. "Virtudes plásticas del teatro de Valle-Inclán" in *Pimer Acto*, 82, 1967, pp 12-21.
- _____. "Facetas sobre Valle-Inclán" in V.V. A.A. *Valle-Inclán - Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 347-356.
- OLEZA, Juan. "Valle, Brecht y Camus" in *Primer Acto*, 128, 1971, pp 8-9.

- OLIVA, César. *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1978.
- ORDÓÑEZ, Marcos. (1995), "Valle siempre vuelve", *Revista del Mercat*, (abril), 11-15.
- OSUNA, Rafael. "El cine en el teatro último de Valle-Inclán" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleincliniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 497-505.
- PALENQUE, Marta. "Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces e Bohemia*" in *Sigismundo*, nº 17, 1983, pp 131-157.
- PAZ-ANDRADE, Valentín. *La anunciación de Valle-Inclán*. Madrid, Akal, 1981.
- PEREZ COTERILLO, Moisés. "Valle-Inclán viaja a París" in *El Público*, 5, 1984, pp 4-6.
- _____. "Alfredo Arias enciende todas las luces de Valle" in *El Público*, 54, 1988, pp 4-6.
- _____. "Valle-Inclán viene de Francia" in *El Público*, 86, 1991, p 1.
- PEREZ OLAGUER, Gonzalo. "Entrevista a María Casares" in *El Público*, 86, 1991, pp 17-19.
- PORRUA, María del Carmen. *La Galicia decimonónica en las Comedias bárbaras de Valle-Inclán*. Sada, Edición do Castro, 1983.
- PREGO, Adolfo. "Galicia en el teatro de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 6-7.
- QUINTO, José María de. "Obras de una noche y gracias" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 18-19.
- RAMONEDAS SALAS, Arturo. "Valle-Inclán: un estreno frustrado" in *Ínsula*, 433, 1982, pp 1, 12 e 13.
- RICO, Francisco. "Aristóteles y la teoría del esperpento" in *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, pp 47-48.
- RIOS-FONT, Wadda. "Los cuernos de don Friolera: Valle-Inclán's melodramatic parody" in *ALEC*, 18, 1993, pp 553-565.
- RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1977.

- _____. "Leer a Valle-Inclán" in *Ínsula*, 531, 1991, pp1-2.
- RODRIGO, Antonina. "Don Ramón del Valle-Inclán y Margarita Xirgu" in V.V. A.A. *Valle-Inclán - Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 287-305.
- RODRÍGUEZ-SANZ, Carlos. "El embrujado" in *Primer Acto*, 81, 1967, p 54.
- RUBIA BARCIA, José. "El Esperpento. Su Signo universal" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 127-150.
- _____. *Mascarón de proa. (Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro)*. La Coruña, Ediciós do Castro, 1983.
- RUBIO JIMENEZ, Jesús. "Una de apaches: *La hija del capitán*" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 104-109.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. "Breve reflexión sobre el problema del *esperpento*" in Clara Barbeito (ed.), *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra*. Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1988, pp 227-232.
- _____. "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia" in *Bulletin Hispanique*, tome 91, 1, 1989, pp 127-146.
- _____. "Trilogía de las Comedias Bárbaras: acción y personajes" in *España contemporánea*, v. Iv, 2, 1991, pp 7-20.
- _____. "Espacio dramático/espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales" in Dru Dougherty e Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre tradición y vanguardia. 1918-1939*. Madrid, CSIC, 1992, pp 23-29.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène. "Entrevista a Armando LLamas" in *El Público*, 86, 1991, pp 14-16.
- SALPER, Roberta L. *Valle-Inclán y su mundo. Ideología y forma narrativa*. Amsterdam, Rodopi, 1988.

- SANCHEZ-COLOMER, María Fernanda. *Águilas de ojos soberanos y topos auditores: continuidad y renovación de la estética valleinclaniana* in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 112-115.
- SANTA-CRUZ, Lola. "Sonrisas, poesía y fresca caricatura" in *El Público*, 53, 1988, pp 15-16.
- SANTOS ZAS, Margarita. "Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico" in *Ínsula*, 531, 1991, pp 9-10.
- SASTRE, Alfonso. "Tragedia y esperpento" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 12-16.
- SAUREL, Renée. "Valle-Inclán, hidalgo libertario" in *Primer Acto*, 46, 1963, pp 38-41.
- SCHAEFER, Claudia. "The grotesque farce of Mr. Punch the cuckold" in *Estreno*, 20.2, otoño de 1994, p 46.
- SCHIAVO, Leda. "La estética del recuerdo en Valle-Inclán" in *Ínsula*, 531, 1991, pp 12-13.
- _____. "Las estrategias fatales de Valle-Inclán: *La Marquesa Rosalinda*" in V.V. A.A. *Valle-Inclán - Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 307-323.
- SERRANO ALONSO, J. *Ramón del Valle-Inclán: artículos completos y otras páginas olvidadas*. Madrid, Bella Bellatrix, 1987.
- _____. "Las tres versiones de *La hija del capitán* (1927-1930)" in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 7, 1988, pp 99-107.
- _____. "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931" in Dougherty Dru (ed) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia* (1918-1939). Madrid, CSIC, 1992, pp 345-359.
- _____. *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- SITJA PRINCIPE, Francisco. "Aún antes del esperpento" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 10-11.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. "Valle, Bagaría, Ramón. A propósito del estreno de *La marquesa Rosalinda*" in *Ínsula*, 531, 1991, pp 30-31.
- STAIF, Kive. "Ramón del Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 63, 1965, pp 60-62.

- STEMBERT, Rodolphe. "La recepción del teatro de Valle-Inclán en Francia y Bélgica" in *Ramón del Valle-Inclán 1866-1936. Akten des Bamberger Kolloquiums*, vom. 6.-8. November 1966. Harold Wentzlaff-Eggelbert (ed.). Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1988, pp 271-280.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "Ante la representación de *Divinas palabras*" in *Primer Acto*, 13, 1960, p 17.
- _____. "Introducción a *Divinas palabras*" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 3-5.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. "La matemática perfecta del espejo cóncavo: acerca de la composición de *Luces de bohemia*" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 79-89.
- UMBRAL, Francisco. *Valle-Inclán*. Madrid, Unión Editorial, 1968.
- VEGA, Vicente. "Los estrenos de Valle-Inclán" in *Primer Acto*, 28, nov. 1961, pp 20-22.
- VILLAMÍA UGARTE, Fernando. "Max Estrella, de la redención a la culpa" in *Anthropos*, 158-159, 1994, pp 89-94.
- YNDURAIN, Domingo. "Luces" in *Primer Acto*, 202, 1984, pp 4-12.
- _____. "Valle-Inclán: de lo uno a lo otro" in V.V. A.A. *Valle-Inclán - Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid, ed. Ateneo de Madrid, 1991, pp 43-59.
- ZAHAREAS, Anthony. (1991), "El esperpento como proyecto estético" in *Ínsula*, 530, 32-33.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica*. Madrid, Gredos, 1974.
- ZAVALA, Iris M. "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán" in *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*. Clara Barbeito (ed), Barcelona, PPU, 1988.
- _____. *La musa funambulesca de Valle-Inclán. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid, Orígenes, 1990.
- _____. "Práctica semiótica en Valle-Inclán" in John P. Gabriele (ed.), *Suma valleincliniana*. Barcelona, Anthropos/Consortio de Santiago, 1992, pp 481-495.
- ZIMIC, Lesley Lee. "Anotaciones escénicas en *Luces de bohemia*" in *Ínsula*, 236-237, 1966, p 25.

3. Bibliografía Geral

- ABELLÁN, Manuel L. (1989), "La censura teatral durante el franquismo", *Estreno*, 15.2, (otoño) 20-23.
- ALBERTI, Rafael. *Numancia*. Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- _____. *Nuit de guerre dans le musée du Prado*. Paris, L'Arche, 1962.
- ALBIAC, Gabriel. "El linchamiento" in *El Mundo*, 24/6/94, p 3.
- ALLEGRI, LUIGI. "Teatro vs. espectáculo: materiales para una oposición" in *Eutopías*, vol.1,1-2, Invierno-Primavera 1985.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- ALPUENTE, Moncho. "Julián y los insumisos" in *CNT*, 160, abril 1994, p 19.
- ALTARES, Pedro. "Borrón y cuenta nueva" in *La Voz de Galicia*, 8/10/94, p 8.
- ÁLVAREZ, Lluís. "Europa en ciernes" in *El País*, 27/9/94, p 12.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Entremeses*. Madrid, Ediciones Alfil, 1957.
- AMORÓS, Andrés. (1987), "Introducción", *Insula*, 493 (dic), 1
- ANDIOC, René. "El temperamento currutáquico" in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXVIII, 1, jan.91, pp 67-71.
- ARAQUISTÁIN, Luis. *La Batalla teatral*. Madrid, CIAP, 1930.
- ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. São Paulo, Annablume, 1993.
- ARTAL, Xavier. "El govern vol jubilar les pensions" in *Illa Crua*, 17, març 1994, pp 20 e 21.
- AUB, Max. *Deseada y Espejo de avaricia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- AZÚA, Félix. "Les topiques de l'espagnolade" in *Magazine Litteraire*, nº 330, mars, 1995, pp 18-20.

- ASZYK, Urszula. "El teatro español del siglo XX en Polonia" in *Estreno*, 13.1, primavera 1987, pp 19-25.
- _____. "Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia" in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 7, 1988, pp 81-97.
- _____. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos, 1996.
- BEILGUELMAN-MESSINA, Gisele. *A guerra civil espanhola*. São Paulo. Scipione, 1994.
- BELLVER, J.M. "Coge el fusil y baila" in *Primera Linea*, octubre 1994, pp 32-35.
- BENAVENTE, Jacinto. *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra, 1986.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. *Juventud del 98*. Madrid, Siglo XXI, 1970.
- _____. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. II. Madrid, Castalia, 1987.
- BOZAL, Valeriano. *Goya*. Madrid, Alianza, 1994.
- BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BROUE, Pierre. *La révolution espagnole. 1931-1939*. Paris, Flammarion, 1973.
- BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. Trad. Mário da Silva. São paulo, Brasiliense, 1965.
- CABAL, Fermín. "El teatro en España entre dos fuegos" in *Estreno*, 12.2, otoño 1986, pp 29-30.
- _____. *La situación del teatro en España*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.
- CABELLO, Paco. "¿Quién vendió Linares?" in *CNT*, 161, abril 1994, p 24.
- CABELLO, Paco. "El primero de mayo de la última crisis" in *CNT*, 160, mayo 1994, p 17.
- CASALDUERO, Joaquín. "El teatro en en siglo XIX" in *Historia de la literatura española*. Vol. III. Madrid, Taurus, 1980.

- CASTELLÓN, Antonio. *El teatro como instrumento político en España 1895-1914*. Endymion, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *El cerco de Numancia*. (ed) Robert Marrast. Madrid, Cátedra, 1990.
- _____. *Entremeses*. (ed) Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1990.
- CLEMENTE, Josep Carles. *ejército y conflictos civiles en la España contemporánea*. Madrid, Fundamentos, 1995.
- COGGIOLA, Osvaldo. "A origem das crises portuguesa e espanhola na década de 70" in Osvaldo Coggiola (org) *Espanha e Portugal. O fim das ditaduras*. São Paulo, Xamã, 1996.
- CONTE, Rafael. "Ombres et lumières" in *Magazine Litteraire*, 330, mars 1995, pp 20-24.
- DE MARCO, Valéria. "Um movimento retrospectivo: *Tira y afloja* — metáfora de construção da obra de Carmen Martín Gaité" in *Integração Latino-Americana*, Pedro Pires Bessa, pp 288-292 (org.).
- _____. "Um pacto de silencio: a transição espanhola" in *Espanha e Portugal. O fim das ditaduras*. Osvaldo Coggiola (org), pp 111-119.
- DOMENECH, Ricardo. "Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 333-343.
- DORT, Bernard. *Théâtre public*. Paris, Seuil, 1967.
- _____. *Théâtre en jeu*. Paris, Seuil, 1979.
- DOUGHERTY, Dru. (1984), "Talia convulsa: La crisis teatral de los años 20" in Cesar Oliva (ed.), *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 85-157.
- DOUGHERTY, Dru e VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Analisis y documentación*. Madrid, Fundamentos.
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. Paris, PUF, 1973.

- DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et société. Du théâtre grec au "happening" , la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*. Paris, Editions Denoel, 1970.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. António Souza Ribeiro. Porto, Afrontamento, 1978.
- ECO, Umberto. "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro" in *Semiología del teatro*, José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (org), Barcelona, Planeta, 1975, pp 95-102.
- FÁBREGAS, Xavier. "Il·lusió i realitat en el teatre d'ombres" in *El teatre d'ombres arreu del món*. Maryse Badiou (org), Barcelona, Institut del Teatre, 1984, pp 41-45.
- _____. *Teatre en viu (73/76)*. Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- FERAL, Josette. "La théatralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral" in *Poétique*, 75, set. 1988, pp 347-363.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "Ibsen, Buero y Valle-Inclán" in *Ínsula*, 300/301, p 27.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto e SULLEIRO, José María. "Cuando los críticos hacen novillos" in *El Público*, 16, 1985, pp 49-59.
- _____. "Balance de la temporada 84-85" in *El Público*, 25, 1985, pp 60-63.
- FIDALGO, Feliciano. "Paco Rabal. La vida a dentelladas" in *El País Semanal*, 199, 13/12/94.
- FUENTES, Victor. *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*. Madrid, Ediciones de La Torre, 1980.
- GALA, Antonio. *Noviembre y un poco de yerba. Petra Regalada*. (ed) Phyllis Zatin Boring. Madrid, Cátedra, 1988.
- _____. *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____. *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres Ulises?* Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- GARCÍA, Jordi. "20 anys sense saber qui va matar Puig Antich" in *Illacrua*, 17, març de 1994, pp 17-19.

- GARCÍA LORCA, Federico. *El público*. (ed.) María clementa Millán. Madrid, Cátedra, 1988.
- _____. *Comedia sin título*. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- GARCÍA LORENZO, Luciano e VILCHES DE FRUTOS, M.F. "Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)" in *Insula*, 456-457, dic. 1984, pp 1 e 16.
- _____. "Anuario teatral 1985: presencias y ausencias" in *Insula*, 485-486, mayo 1987, p 33.
- GENE, Juan Carlos. "Literatura para el cuerpo" in *Página 12*, 8/9/93.
- GIBSON, Ian. *A nova Espanha*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo, Globo, 1992.
- GILLES, Annie. "Contribució a una reflexió semiològica sobre el teatre d'ombres" in *Teatre d'ombres arreu del món*, Maryse Badiou (org), Barcelona, Institut del Teatre, 1984, pp 9-24.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, Joan Flors, 1961.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III. Madrid, Guadarrama, 1969.
- HELBO, André. "Adapting the theatre to cinema. Towards a pluridisciplinary approach of the spectacular event" in *ALEC*, 18, 1993, pp 593-623.
- HERAS, Guillermo. "Del signo teatral" in *Pipirijaina*, 22, 1982, pp 69-78.
- _____. "Algunas reflexiones en torno a la reciente escritura teatral española" in *ALEC*, 17, 1992, pp 625-630.
- _____. "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid, CSIC, 1992, pp 139-146.
- HERMIDA, Xosé. "La gran frustración" in *El País*, 18/12/94, p 15.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Tres, 1986.
- HIDALGO, Manuel. "El colectivo" in *el Mundo*, 24/6/94, p 4.
- HOLLOWAY, Vance. "El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos

- (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 193-198.
- HOLT, Marion P. "Twentieth-Century Spanish Theatre and the Canon(s)" in *ALEC*, 17, 1992, pp 47-54.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. "Del Mirlo Blanco a los teatros independientes" in *Cuadernos Hispano-Americanos*, 260, feb. de 1972, pp 349-355.
- HUERTA CALVO, J. "El humor de la España negra: Solana" in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 10, 1992, pp 165-200.
- _____. "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX" in Dru Dougherty y Vilches Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 285-294.
- [BARRURI, Dolores. *El único camino*. Barcelona, Bruguera, 1979.
- [VA. "Quien pelea no está muerto" in *Makinavaja*. Barcelona, El jueves, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985.
- JARA, René. "Con/texto: semiótica y crítica de la cultura" in *Eutopías*, vol.1, 3, otoño 1985, pp 5-42.
- KHAZNADAR, François e Chérif. "La màgia, la paraula i el gest en el teatre d'ombres" in *Teatre d'ombres arreu del món*, Maryse Badiou (org), Barcelona, Institut del Teatre, 1988, pp 47-55.
- KOWZAN, Tadeus. "Texte écrit et représentation théâtrale" in *Poétique*, 75, set. 1988, pp 363-371.
- _____. *Littérature et spectacle*. Varsóvia, Éditions Scientifiques de Pologne, 1975.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "Introducción" in *Los intereses creados* de Jacinto Benavente.
- LECLERC, Guy. *Les grandes aventures du théâtre*. Paris, EFR, 1965.

- LARRA, José Mariano de. *Artículos de costumbre*. Santiago de Compostela, Porto y Cia., s/d.
- LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. "Breve panorama del teatro español durante el postfranquismo" in *Estreno*, 13.2, otoño 1987, pp 25-27.
- LOUREIRO, Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas (Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra Civil)*. Barcelona, Anthropos, 1988, 205-229.
- LUKACS, Georges. "Roman historique et drame historique" in *Le roman historique*. Trad. Robert Saille, Paris, Payot, 1977, pp 96-189.
- MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid, Cátedra, 1989.
- MADERUELO, Javier. "Enlutada ironía" in *Babelia*, 30/7/94, p 5.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*. Trad. Boris Schneiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- MARINIS, Marco de. "Notas de método sobre la documentación" in *Eutopías*, vol.1, 1-2, Invierno-primavera, 1985.
- MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- MARTÍNEZ, A.J. "Insumisión total en Aragón" in *CNT*, 161, mayo 1994, p 19.
- MÉNDEZ, José. "Este país necesita una revuelta juvenil" — entrevista com José Luis López Aranguren — in *Babelia*, 14/5/94, pp 18 e 19.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- MIRALLES, Alberto. "El nuevo teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!" in *Estreno*, 12.2, otoño 1986, pp 21-24.

- _____. "Presentación" in *La situación del teatro en España*. Madrid, Asociación de autores de Teatro, 1994.
- MOLINERO, Carme e YSAS, Pèrre. "La formació de les Comissions Obreres" in *Avui*, 7/7/94, p 14.
- MONLEÓN, José. "El actor, el director" in *Primer Acto*, 52, mayo 1964, pp 4 e 5.
- _____. "El segundo exilio" in *Primer Acto*, 231, IV, 1989, pp 62-67.
- _____. "Historia y drama histórico durante la dictadura" in *Estreno*, 14.1, primavera 1988, pp 5 e 6.
- _____. "Teatro español y teatro latinoamericano" in *Estreno*, 18.1, primavera 1992, pp 6-11.
- _____. "Teatro y universidad" in *Primer Acto*, 65, 1965, p 4.
- _____. *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*. Madrid, Ayuso, 1979.
- _____. *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid, Cátedra, 1975.
- _____. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona, Tusquets, 1970.
- _____. (coord). (1988), "La crítica teatral", *Primer Acto*, Separata, 225,
- MONPO, Enric e MARCO, Toni. "Bases histórico-sociais da crise do regime de transição na Espanha" in *Espanha e Portugal. O fim das ditaduras*. Osvaldo Coggiola (org). São Paulo, Xamã, 1995, pp 153-181.
- MORAES, Reginaldo. *A redemocratização espanhola*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- MOREY, Miguel. "Espanha en negro" in *Babelia*, 30/7/94, pp 4 e 5.
- MUNIZ, Ana Lúcia Gomes. "Os Pactos de Moncloa e a transição política espanhola" in *Espanha e Portugal. O fim das ditaduras*. Osvaldo Coggiola (org), São Paulo, Xamã, 1995, pp 183-197.
- MUSCHG, Walter. *Expresionismo, literatura y panfleto*. Madrid, Guadarrama, 1976.

- NAVARRO, Desiderio. "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria" in *Eutopías*, vol.1, 3, otoño 1985, pp 43-61.
- NIEVA, Francisco. "Sobre nuestra imagen de nuevos autores en el extranjero" in *Estreno*, 4.1, primavera 1978, pp 5-7.
- NIN, Andreu. *A guerra civil espanhola*. Trad. José Bolívar. rio de Janeiro, Laemmert, 1969.
- OLMO, Lauro. "Teatro español, teatro popular" in *Primer Acto*, 41, pp 21-22,1963.
- OLMOS, Enrique. "¿Qué es sentirse español?" in *El país*, 4/11/94, p 14.
- OROPEZA, Renato Prada. "Prolegómenos para una revisión marxista de la semiótica literaria" in *Eutopías*, vol. 1, 3, otoño 1985, pp 63-75.
- ORTIZ, Lourdes. "Escribir novela, escribir teatro" in *Primer Acto*, 222, 1988, pp 18-19.
- ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. San Diego, Harcourt Brace and Co., 1980.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PARDO, Carlos. "Images d'un pays desabusé" in *Le monde diplomatique*, novembre de 1994, p 6.
- PELLETTIERI, Osvaldo. "Sainete español y sainete criollo: unidad y diversidad artísticas" in *Estreno*, 18.1, primavera 1992, pp 12-16.
- PEREGIL, Francisco. "Félix López-Rey" in *El País*, 18/12/94, p 20.
- PEREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- PEREZ BOWIE, José Antonio. "Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 31-43.
- PERES COTERILLO, Moisés. "La situación del teatro en España" in *ABC*, 201, 8/9/95, p 14.
- PONS, Père. "El cuento de la cultura" in *Ajoblanco*, 65, julio-agosto 1994, pp 19-22.

- PONS, Père. "Vivimos en una democracia aparente" — entrevista com Aranguren — in *Ajoblanco*, 63, mayo 1994, pp 43-45.
- RAHOLA, Pilar. "Europa i sentiment nacional" in *Avui*, 17/3/94, p 15.
- _____. "Discurso" in *Ajoblanco*, 65, julio-agosto 1994.
- RAMONET, Ignacio. "L'Espagne ravagée par la corruption" in *Le monde diplomatique*, juin 1994, p3.
- _____. "L'Espagne malade" in *Le monde diplomatique*, novembre 1995, p 1.
- _____. "L'usure du pouvoir en Espagne" in *Le monde diplomatique*, avril 1995, p. 3.
- RIBAS, José. "El régimen actual es una oligarquía de partidos" — entrevista com Antonio García-Trevijano — in *Ajoblanco*, 63, mayo 1994, pp 36-43.
- RIVIÈRE, Margarita. "Chronique noire du socialisme espagnol" in *Le monde diplomatique*, novembre 1994, p 6.
- RODRIGO, Elena e DE MIGUEL, Elvira. "Médicos a palos" in *El Mundo*, 14/12/94, pp 11-13.
- ROVIRA, Jordi. "Després del 27-GN. i ara què?" in *Illa Crua*, 17, març 1994, pp 35-37.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. "¡Dioses, fuera!" in *El País*, 27/9/94, p 11.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)" in Dru Dougherty y Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1936*. Madrid, CSIC, 1992, pp 255-263.
- _____. *Ideología y teatro en España. 1890-1900*. Zaragoza, Libros Pórtico, s/d.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. "El drama del teatro español contemporáneo" in *ALEC*, 17, 1992, pp 11-35.
- _____. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1975.
- _____. *Historia del teatro español*. Madrid, Cátedra, 1979.

- _____. *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988. → PPLCH - UE 860.9 2886c
- SÁEZ, Flora. "Nido de nazis" in *El Mundo*, 10/7/94, pp 10 e 11.
- SALAUN, Serge. "El género ínfimo: mini-culture et culture des masses" in *Bulletin Hispanique*, t. 91, 1, 1989, pp 147-167.
- SANCHEZ, Roberto G. "Literatura y arte escénico" in *ALEC*, 17, 1992, pp 37-45.
- SANTOS JULIÁ. "El peor año de Felipe González" in *El País Semanal*, 202, 1/1/95.
- SCHAEFER, Claudia. "Francisco Nieva in the shadow of Goya, Valle-Inclán, and the aesthetic of the *esperpento*" in *Estreno*, 15.2, otoño 1989, pp 12-16.
- _____. "Ramón María del Valle-Inclán. The Grotesque Frase of Mr. Punch the cuckold" in *Estreno*, 20.2 (otoño, 1994), p 46.
- SCHUBARTH, Doroté e Santamarina, Antón. *Cántigas populares*. Vigo, Galaxia, 1983.
- SERGE, Victor. *Trotsky. Vida e morte*. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo, Ensaio, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Complet works*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- SLAVOJ, Žižek. *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 1994.
- SOLER I MARCET, Maria-Lourdes. "Dramaturgia hispana en tablas germánicas en la década de los ochenta" in *Estreno*, 18.1, primavera 1992, pp 33-36.
- SUBIRATS, Eduardo. "Un château en Espagne" in *Folhetim*, 633, *Folha de São Paulo*, 4/03/89.
- _____. "Contra todo simulacro" in *Quimera*, 128, set. 1994, pp 19-27.
- SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Trad. Patrice Pavis, Jean et Mayotte Bollack. Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
- TAMAMES, Ramón. *Historia de España Alfaguara VII. La República. La era de Franco*. Madrid, Alfaguara/Alianza, 1980.
- TECGLÉN, Eduardo Haro. "Pequeña España" in *Babelia*, 16/7/94, p 14.

- TORDERA, Antonio. "La teoría teatral en España: respuestas y sombras a la renovación escénica" in *Ínsula*, 493, dic. 1987, p 3.
- TORRE, Guillermo de. *La difícil universalidad española*. Madrid, Gredos, 1965.
- TORRES, Maruja. "La España de siempre sigue existiendo" in *El País*, 6/8/94, p 26.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española. 1885-1936*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales, 1982.
- UNAMUNO, Miguel. *Teatro completo . Prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco*. Madrid, Aguilar, s/d.
- URRUTIA, Jorge. "Crítica teatral. Texto literario" in *Semiología del teatro*, José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (org), Barcelona, Planeta, 1975, pp 271-291.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona, Planeta, 1985
- _____. *Felípicas*. Madrid, El País/Aguilar, 1994.
- _____. *Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona, Planeta, 1995
- VERHAEREN, Émile e REGOYOS, Darío. *Viaje a la España negra*. Barcelona, José J de Olañeta Editor, 1983.
- VIDAL, Joaquín. "Tres leyes" in *El País*, 12/11/91, p 4.
- VILAR, Pierre. (1991), *Histoire de l'Espagne*. Paris, PUF.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "Panorama de la escena española en la década de los ochenta" in *ALEC*, 17, 1992, pp 207-220.
- _____. "La temporada teatral española 1990-1991" in *ALEC*, 18, 1993, pp 567-591.
- VILLEGAS, Juan. "Discurso del poder e historia literaria: el caso del teatro español contemporáneo" in *Estreno*, 15.1, primavera 1989, pp 9-12.

VISWANATHAN, Jacqueline. "Spectacles de l'esprit" in *Poétique*, 75, set. 1988, pp 373-391.

VVAA. *Esa gente de España*. México, Costa-Amic, 1965.

_____. "Comedia y compromiso" in *Primer Acto*, 236, 1989, pp 3-20.

_____. "La crítica teatral" in *Primer Acto*, 222, 1988, pp 3-24.

_____. "La representación actual de los clásicos" in *Primer Acto*, 217, 1987, pp 3-24.

_____. "La vanguardia" in *Primer Acto*, 225, 1988, pp 2-24.

WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992.

ZAMBRANO, María. *España, sueño y verdad*. Barcelona, EDHASA, 1965.

ZATLIN BORING, Phyllis. "Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70" in *Estreno*, 7.1, primavera 1980, pp 11-22.

_____. "Metatheatre and the Twentieth Century Spanish Stage" in *ALEC*, 17, 1992, pp 55-74.

ZAVALA, Iris M. "Señoritos, bandidos, rebeldes, románticos: semiótica de la cultura" in *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp 823-837.

_____. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

YNFANTE, Jesús. "Réssurrection de l'Opus Dei en Espagne" in *Le monde diplomatique*, juillet 1996, p 3.

Apêndice

1. Material informativo sobre o Pazo do Cuadrante, as I Xornadas Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

El pazo donde nació Valle Inclán podría convertirse próximamente en un museo

Allá por septiembre del año 89, en un lugar llamado Vilanova, un nutrido grupo de intrépidos vecinos de esta localidad elaboraban los estatutos y constituían la Fundación Privada Valle-Inclán. Su objetivo principal: recuperar la casa natal del genial escritor vilanovense, arreglarla de arriba a abajo, crear en su interior una gran biblioteca dedicada a la figura de su ilustre paisano y convertir el pazo en un punto de peregrinación obligada para todos los miles de admiradores de don

Ramón María del Valle Inclán. Ahora, a dieciocho meses vista y después de entablar mil relaciones y contactos con otras tantas instituciones y organismos de toda la comunidad autónoma, los miembros de esta fundación cultural empiezan a ver algo de luz. De hecho, si nada se tuerce y los contactos fructifican como es de esperar, en pocas semanas podrían comenzar las

obras de rehabilitación del pazo donde nació el marqués de Bradomín, considerado por muchos como el mejor autor dramático del siglo. Esa esperanza albergan, al menos, los componentes de la comisión gestora de la fundación, no otros que Alejandro Allegue Otero, presidente en funciones de la misma; Xosé Luis Vilafariña, secretario; María Rosa Leiro Conde, tesorera; María Rey Ribero, Ángel Varela y Alberto Allegue Otero, vocales, y el periodista Benito Leiro Conde, ex compañero de fatigas redaccionales en EL CORREO GALLE-

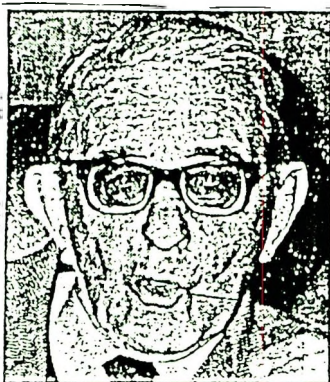
muy pronto, y que lo veamos.

Torrente también ayuda

Además de los ya citados, personajes como el mismísimo Gonzalo Torrente Ballester y el médico Víctor Viana apoyan la iniciativa y se han comprometido a colaborar íntimamente con la fundación. Otra de las personas que acogen favorablemente el proyecto es Carlos del Valle, sobrino del inventor del esperpento, consciente como es de los numerosos forofos que tiene su tío en todo el

mundo. Y tampoco podemos olvidar a todo el equipo de la Consellería de Cultura, sobre todo Daniel Barata y Paz Lamela, que desde el primer momento se interesaron por el proyecto y no han escatimado tiempo para intentar realizarlo. Ahora, ya solo falta que la familia Peña, propietaria del pazo, dé su visto bueno para que empiecen las obras. Todo está a punto,

pues, para crear el Museo de Valle Inclán, que podría alcanzar tanta fama como el de Rosalía.



Torrente Ballester

José Luis Baltar

En busca de la casa natal de Valle-Inclán

□ La gestora de su Fundación confía en abrir un museo en Vilanova

"El interés por Valle-Inclán es universal. Necesitamos su casa natal de Vilanova de Arousa para convertirla en un centro mundial de peregrinaje para todos los seguidores del escritor. Que son muchos. Hasta japoneses vienen para ver la casa".

Vilanova /JOSE TEO ANDRES/

Así piensa Alejandro Allegue, uno de los inspiradores de algo que todavía no es pero que confían en que será. La gestora de lo que será Fundación Valle-Inclán nació hace poco más de un año, fruto a partes iguales del amor por la literatura de su paisano y la vergüenza que sentían al ver cómo un potencial cultural se dilapidaba sin aparente remedio. Así las cosas, Allegue se siente optimista ante el camino avanzado para convertir el pazo de O Cuadrante, casa natal de Valle, en algo similar a lo que es la Casa de Matanza, el hogar de Rosalía. Las comparaciones con la escritora de Padrón no son odiosas. La futura Fundación también prevé la creación de una ruta "Valle-Inclániana", que partiendo de la casa recorrería todos los lugares relacionados estrechamente con Valle-Inclán; desde la casa de Rúa Nova, hasta la Torre de la familia en Puebla de Caramiñal. Y la casa, sobre todo la casa, como centro, núcleo fundamental. Sin la casa, nada.

"Así es", señala el presidente en funciones de la gestora, Alejandro Allegue. "Sin la casa, no hay nada que hacer. Necesitamos adquirirla para que sea Museo, centro de estudios y biblioteca. En el momento en que consigamos la casa esta gestora pasará a convertirse en Fundación y los que ahora estamos llevando los trámites pasaremos a un segundo plano, a militantes de base, para dar paso a destacados personajes de la intelectualidad gallega".

Torrente Ballester

Entre los nombres que ya figuran como candidatos a ocupar un puesto destacado en la dirección de la Fundación se encuentran Gonzalo Torrente Ballester y Jesús Alonso Montero. También ha confirmado su interés por ayudar de una u otra forma el historiador Víctor Viana, el consejero de Cultura, Daniel Barata, el presidente de la Tabacalera, Miguel Angel del Valle-Inclán -sobrino nieto del escritor-, y un etcétera tan largo como relevante para la credibilidad futura de la Fundación. "La casa es la clave de todo esto. Incluso el propio hijo del escritor Carlos del Valle-Inclán y Blanco admitiría ocupar la presidencia de honor de la Fundación siempre y cuando ésta vitalice. No antes".

La entrada del único hijo vivo del escritor en la Fundación, el Marqués de Bradomín, sería la consecuencia de la adquisición de la casa, primero y la siguiente formación de la Fundación.

Alrededor de la casa

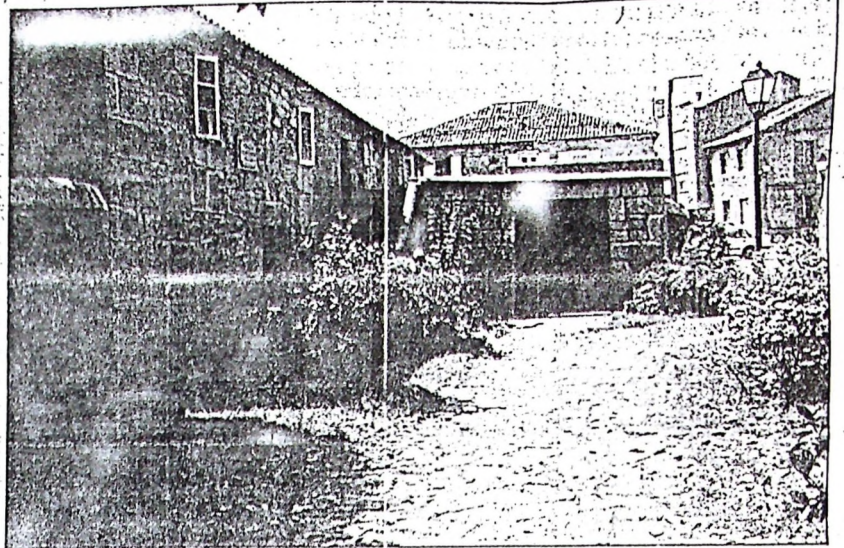
Así pues, todo gira en torno a cómo conseguir la casa. Auri Peña, prima en segundo grado del escritor, era la única habitante de la casa. En toda su vida no quiso saber nada de cederla o venderla. A su muerte, casualmente en el mismo tiempo en que la gestora fundacional daba sus primeras señales de vida, el inmueble vilanovés pasaba a manos de sus herederos: 16 repartidos por toda España. A pesar de ello, Allegue afirma que los contactos con los herederos con mayor participación en la casa van por buen camino. "Creo que están encantados con poder vender el edificio a una entidad oficial, que no será otra más que la Xunta de Galicia".

El Gobierno autónomo ha asegurado a la comisión Gestora que es su voluntad de ceder a la fundación la administración la casa-museo de Valle-Inclán una vez que haya sido adquirida. En este sentido, la Consellería de Cultura ya se ha comprometido a mandar esta semana unos expertos para tasar el valor de la casa, tras lo cual harán una oferta a sus propietarios. Si toda marcha bien, en el plazo de unas semanas se podría concretar todo y antes de seis meses estaría en funcionamiento ya la fundación. "Hemos recibido críticas por el carácter de privado de la futura fundación. Nosotros tenemos muy claro, y así aparece en nuestro estatutos, que la nuestra será una Fundación privada pero de interés público gallego".

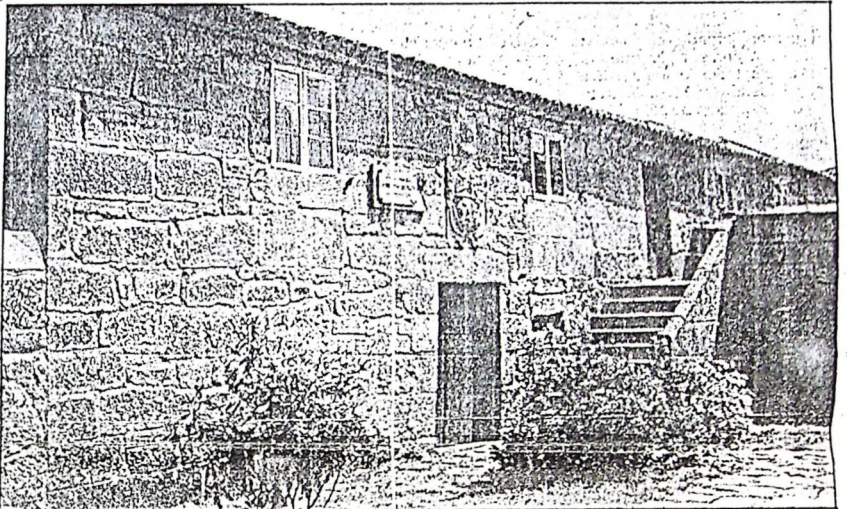
El estado de casa

Mientras tanto, la casa donde nació el probablemente mejor dramaturgo de este siglo, "eximio escritor y extravagante ciudadano", según la definición del dicador Miguel Primo de Rivera, se mantiene aparentemente en buena forma en una visión desde el exterior.

Que no por dentro, según afirma el delegado provincial de Cultura, Jesús Jorge Rodríguez Campos, quien "levantó la liebre" de la preocupación institucional por el que fuera primer hogar del escritor, al comprobar, en un



Casa natal de Valle-Inclán, o "Pazo de O Cuadrante".



Otro lugar de la futura ruta "valle-Inclániana": Rúa Nova.

□ La Fundación espera que la Xunta adquiera la casa

□ Cultura prometió tasar el edificio esta semana

viaje a Vilanova de Arousa, el estado interior de la casa "en un completo abandono y con el piso en peligro de derrumbe".

No opina así el alcalde de Vilanova, Manuel Dios, quien asegura que las obras llevadas a cabo por el INEM, a instancias del Ayuntamiento, evitaron que la casa pudiera quedar en estado ruinoso.

Mientras tanto, en pleno centro de Vilanova de Arousa, la casa natal del escritor que renegó de su patria chica -unas veces decía que era de Puebla, otras que de Rúa Nova, otras que había nacido en medio de la Ría- espera su turno para dar el definitivo salto a la fama.

El precedente de la casa de Miguel de Cervantes

Portavoces autorizados del Gobierno autónomo gallego han insistido reiteradamente en los medios de comunicación gallegos en la intención de la Xunta de Galicia por hacerse con una casa natal de Valle-Inclán en Vilanova de Arousa.

Las recientes declaraciones del delegado provincial de Cultura a este diario iban también en esa misma dirección. Enfrente, sin embargo, se encuentra el problema derivado de la dificultad de poner de acuerdo a dieciséis herederos de la familia Peña.

Sin embargo, el Gobierno autónomo se puede guardar, en caso de que todas las gestiones para llegar a un acuerdo con la familia fracasasen, un "as" debajo de la manga.

El "as" en la manga

La casa de Valle-Inclán está declarada como parte integrantes del Patrimonio Histórico-Artístico nacional, declaración tras la que se encuentra una verdad: la casa no puede

verse, ni modificarse sin permiso estatal. Aún más. El Estado o la Xunta de Galicia están capacitados para expropiarla si lo consideran oportuno. Sobre ello ya hay precedentes.

La casa en la que Miguel de Cervantes escribió el Quijote, en Esquivias, un pueblo manchego, fue también declarada como la de Vilanova de interés nacional.

Los intentos de sus propietarios por venderla fueron inútiles ante la oposición radical de la Junta de Castilla.

El interés de la familia

Sin embargo, la situación es más que posible que no tenga que llegar hasta estos extremos, ante el interés comprobado de los herederos de Auri Peña por que la casa se convirtiera en un museo.

Cosa que la propia Auri Peña no quería ni oír hablar. Solamente estaba de acuerdo en algo: No había duda de que allí había nacido Ramón del Valle-Inclán Peña.

Vilanova no permitirá alteraciones en la estructura de la casa natal de Valle Inclán

REDACCION
VILANOVA

El nuevo propietario de la casa natal de Valle Inclán, el empresario padronés Jesús Roa, anunció que pronto remitirá al ayuntamiento un proyecto arquitectónico para reconvertir el pazo del Cuadrante en vivienda particular. Esta iniciativa comportaría modificaciones en la estructura interna del histórico inmueble protegido por un reglamento de las Normas Subsidiarias de Planeamiento.

A este respecto el alcalde de Vilanova, Manuel Diós, manifestó a esta Redacción que cualquier obra en la casa habrá de contar con el visto bueno de la corporación municipal y si afecta a la estructura no se concederá la preceptiva licencia. Las únicas modificaciones que se consentirán serán las que sirvan para reforzar, restaurar o conservar la edificación.

Para adquirir el histórico inmueble, donde vio la luz primera el autor de *Las Sonatas*, el ex presidente de OCISA negoció hasta alcanzar un acuerdo con las cuatro primas de su mujer que heredaban derechos sobre la propiedad.

Implicado en el caso Ollero

El nuevo propietario del Cuadrante está casado con Jacoba Martínez Peña, nieta de Francisco Peña (primo abuelo de Ramón del Valle Inclán).

Jesús Roa presentó su dimisión como presidente de la empresa OCISA el pasado día 23 de noviembre acuciado por las presiones recibidas al estar implicado en el denominado *caso Ollero*.

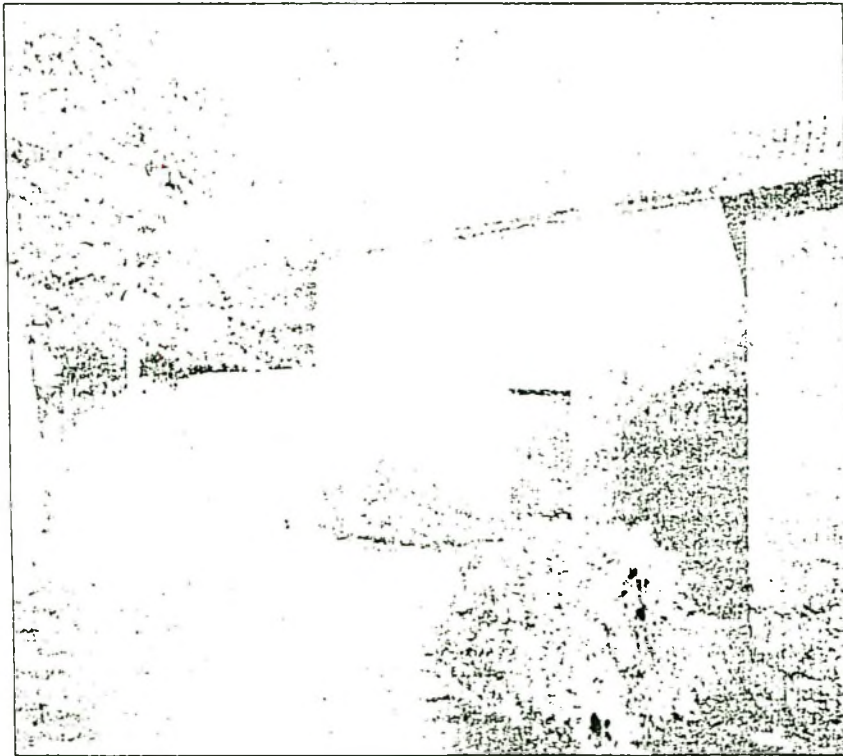
La constructora está acusada por la jueza Pilar Llorente de pagar, presuntamente, comisiones ilegales a Jorge Ollero (supuesto comisionista del PSOE), hermano de Manuel Ollero, ex director general de carreteras de la Junta de Andalucía.

Una vez dimitido como presidente de la Confederación Nacional de la Construcción, el empresario padronés expresó su

El nuevo propietario, Jesús Roa, pretende convertirla en su residencia particular

El alcalde, Manuel Diós, afirma que se opondrá a las alteraciones internas o externas del inmueble

El Planeamiento local incluye un reglamento que rige la protección integral del Cuadrante



J. L. OUBINA

El ayuntamiento intentó negociar con el propietario la compra de la casa natal de Valle

deseo de retomar a Galicia, una vez solventados sus problemas con la justicia, para recuperarse de las tensiones sufridas en los últimos meses.

Jesús Roa, padronés de 64 años, se encuentra en libertad provisional sin fianza desde el 30 de julio del pasado año, acusado de presuntos delitos contra la Hacienda Pública y tráfico de influencias por las citadas condenas ilegales.

Protección jurídica

El reglamento de las Normas Subsidiarias que se refiere a la

protección integral de edificios, conjuntos y elementos de especial interés histórico-artístico indica que, con carácter general, "se autorizarán obras de restauración total o parcial y de conservación".

En el caso de que en un edificio catalogado y objeto de protección integral se pretendiese efectuar algún trabajo no clasificable como de conservación o restauración y sí de consolidación o rehabilitación, y así se justificase en el proyecto que acompaña a la solicitud de licencia, el ayuntamiento podrá

dénegar dicha licencia si considerase que es posible y conveniente un mayor grado de protección y conservación.

En este sentido, si no existe conformidad del solicitante, el ayuntamiento podrá instar un dictamen pericial o administrativo de técnicos u organismos competentes.

Cuando el objeto protegido sea un edificio o edificios y los jardines o espacios libres que con él forman una unidad (iglesia y atrio, casa-pazo) o conjunto quedará excluida cualquier segregación del entorno.

Un pazo con solera y un magnolio

L.C.

Vilanova tiene unas cuantas deudas históricas con sus hijos predilectos, y no se trata de compensarles por los servicios prestados, que son muchos e impagables, sino de perpetuar su memoria como merecen.

Un pueblo no debe contentarse con ser la cuna de hombres ilustres, ni siquiera con el orgullo de haberles visto crecer. Un pueblo que se precie de historia y tradición cultural habrá de saber honrarles para poder merecerlos, por muy extravagantes que aquellos fueran.

Vilanova no ha hecho casi nada por honrar al mejor dramaturgo español del presente siglo y esa es una asignatura pendiente difícilmente recuperable. Es cierto que una entidad bancaria subvencionó un poste de parra con la cabeza metálica del escritor en su cúspide, ubicada en los jardines de la plaza más céntrica de la villa. Pero ¿qué diría don Ramón si levantara su verdadera y genial cabeza al ver un monumento tan cutre?

La posibilidad de adquirir el pazo del Cuadrante, para convertirlo en la casa museo que todos deseamos, se diluye como azucarillo en un pantano. Otra oportunidad que pasará por delante de nuestra puerta con más pena que gloria.

La casa del Cuadrante es una construcción centenaria de granito labrado, con un magnolio emblemático y un entorno que conforma el rincón más hermoso y pintoresco de Vilanova. Parece que pronto se va a convertir en la residencia particular de un importante hombre de negocios. Esperemos que sepa respetarla y honrarla.

Jesús Roa solicita licencia para derribar el interior de la casa natal de Valle Inclán

REDACCION
VILANOVA

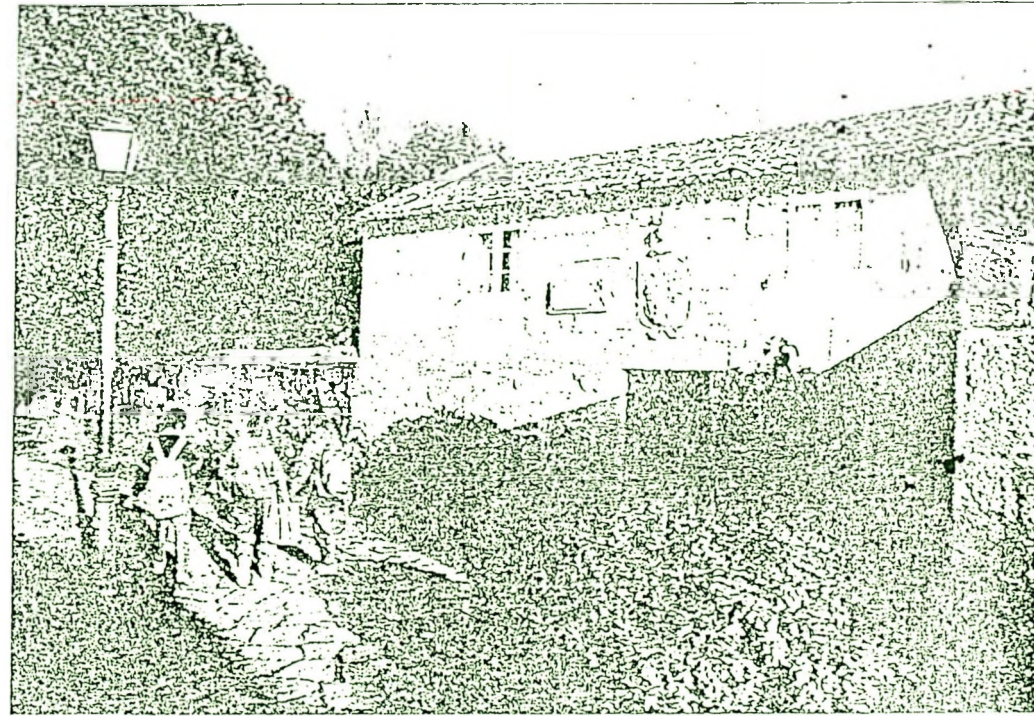
El empresario padronés Jesús Roa ha solicitado licencia al ayuntamiento de Vilanova de Arousa para proceder al vaciado interior del pazo del Cuadrante, casa natal del escritor Ramón María del Valle Inclán.

La solicitud de licencia de obra, que incluye una excavación del bajo para ampliar el espacio habitable, fue presentada la semana pasada a nombre de Jacoba M. Peña (esposa del empresario Jesús Roa) y procede del despacho de un arquitecto vilagarciano.

En el documento se argumenta que la edificación "amenaza ruina" y sería necesaria la obra para "impedir que continúa deteriorándose o se desplome la techumbre". Al mismo tiempo anuncian que están redactando los proyectos de reconstrucción para presentar en el momento oportuno.

El alcalde de Vilanova, Manuel Diós, manifestó a esta redacción que la comisión de gobierno que él preside "nunca autorizará esta obra con un informe en contra de Patrimonio", y si el informe fuera favorable la decisión se tomaría respetando la protección del inmueble.

Aunque esperará el informe de los técnicos para pronunciarse sobre el asunto, Diós Oubiña



El pazo del Cuadrante, casa natal de don Ramón María del Valle Inclán

J. L. OUBIÑA

opina que será "muy difícil" llevar a cabo una obra de restauración en el pazo manteniendo la estructura arquitectónica del siglo pasado.

Protección total

Las normas subsidiarias del propio ayuntamiento incluyen al pazo de O Cuadrante entre los

edificios sujetos a protección integral. Esto significa que no se podrán realizar obras que modifiquen la estructura interior o exterior de la edificación.

El actual propietario del pazo, Jesús Roa, anunció su intención de convertir el edificio histórico en su vivienda particular lo cual comportaría sin duda alteracio-

nes en su estructura actual. El empresario padronés está casado con Jacoba Martínez Peña, nieta de Francisco Peña (primo abuelo de Valle Inclán).

Jesús Roa presentó su dimisión como presidente de la empresa OCYSA el pasado 23 de noviembre, tras ser acusado de implicación en el caso Ollero.

Vilanova defenderá su historia

BENITO LEIRO

No puedo comprender por qué al empresario padronés Jesús Roa se le ha metido entre ceja y ceja la idea de vivir en uno de los pazos emblemáticos de Vilanova. Puede que sea un capricho o excentricidad de millonario, pero prefiero creer que el señor Roa no entiende lo que O Cuadrante significa para Vilanova.

En febrero pasado, el Parlamento de Galicia aprobó por unanimidad la creación de la Fundación 'Valle Inclán'. Como es natural, Vilanova, cuna del genio escritor, aspira a convertirse en sede oficial de la Fundación y su ubicación idónea sería el Cuadrante. Igualmente la casa natal de Camilo J. Cela alberga la Fundación del premio Nobel padronés y la de Rosalía de Castro acoge su Patronato.

Si el señor Roa logra convertirlo en residencia particular, el pazo quedaría desnaturalizado, dejará de ser un monumento del siglo pasado para convertirse en un moderno chalé. Esperamos que Vilanova defenderá su patrimonio histórico, para orgullo nuestro y de las generaciones futuras.

Vilanova deniega la licencia municipal para derribar la casa natal de Valle Inclán

REDACCION
VILANOVA

La comisión de gobierno del ayuntamiento de Vilanova ha denegado la solicitud de licencia, presentada por Jacoba Martínez Peña (esposa de Jesús Roa) para demoler la estructura interior de O Cuadran-

te, casa natal del escritor Ramón María del Valle Inclán.

En la citada solicitud se recababa, además, el permiso para el realce de los muros de la fachada y la restauración del muro medianero con la finca colindante.

La negativa del gobierno municipal se basa en un infor-

me técnico del aparejador municipal, Miguel Martínez, quien argumenta que el edificio está "declarado de interés histórico-artístico y se sujeta a protección integral".

En las normas subsidiarias de Planeamiento el edificio y la parcela se hallan incluídas en el Catálogo de Bienes Cultura-

les, Naturales y Paisajísticos.

El artículo 93 de las normas subsidiarias establece explícitamente que quedan prohibidas las obras de reestructuración y el derribo parcial y total.

Esta es la causa fundamental por la que el informe técnico del arquitecto municipal es desfavorable a la licencia.

(13-3-93).



Jesús Roa bóttalle as culpas ó concello

Os propietarios do Pazo, o matrimonio Jesús Roa e Jacoba Martínez, comunicaron que eludían calquer implicación no sinistro, e fan corresponsable do mesmo ó Concello de Vilanova, polos compromisos que adquirira sobre a protección do inmovible.

“Se certo é que o patrimonio histórico experimentou un dano a consecuencia do sinistro, resulta igualmente certo que aquel dano atinxe ó noso patrimonio”, afirman no seu comunicado, aludindo ós “prexuízos derivados da imposibilidade de levar a cabo o proxecto de rehabilitación presentado e que goza do visto bo da Comisión Provincial do Patrimonio”, proxecto rexeitado polo Concello de Vilanova, coa presentación dun contencioso dos donos contra a decisión municipal.

Estes afirman non poder atribuír a “persoas concretas” a autoría pero anunciaron accións xudiciais e intención de doar ó Centro de Xubilados de Vilanova as indemnizacións que puideran cobrar polas perdas.



O lume non afectou a estrutura do pazo, segundo sinala o informe

CORREO

Portomeñe: “Os donos deben reparar o Cuadrante”

O alcalde de Vilanova iniciará os trámites de expropiación

O conselleiro de Cultura rexeitou expropia-la casa e expresou a súa preferencia por outra sede para a futura fundación. O alcalde de Vilanova anunciou que tramitará a expropiación, mentres os propietarios responsabilizan á Administración.

SANTIAGO

Redacción/Delegacións

Os informes dos técnicos da Consellería de Cultura, que inspeccionaron onte os danos producidos polo incendio no Pazo do Cuadrante, confirman “fortes indicios dunha actuación voluntaria na queima” do edificio, segundo adiantou onte o titular da consellería.

Ademais, o conselleiro de Cultura, Víctor Vázquez Portomeñe manifestou que “a Lei do Patrimonio Histórico Español impón que a responsabilidade de restaurar os bens patrimoniais de Galicia correspóndelle ó titular dos mesmos e non á Administración públi-

ca”. “Polo tanto —engadiu o conselleiro— quen debe restaurar, rehabilitar e poñer as obras outra vez en condicións para que o pazo reluza é o seu titular e propietario”.

Sobre as solicitudes de expropiación do edificio, por parte do goberno municipal de Vilanova, para que se converta na sede da futura Fundación de Valle-Inclán, Vázquez Portomeñe afirmou que “como xa se lle dixo reiteradamente ó alcalde de Vilanova de Arousa, a Xunta de Galicia non vai iniciar ningún trámite expropiatorio, nin daquela cando o pazo estaba íntegro, nin agora”.

Explicou, neste senti-

do, que nestes momentos estanse redactando os estatutos da Fundación, da que serán membros a Xunta de Galicia, varios concellos e a Deputación Provincial de Pontevedra, e que “a Xunta non se pode pronunciar sobre a ubicación concreta da Fundación, porque eso será un dos artigos dos estatutos”, que deberá formularse por consenso dos seus membros.

Unha nova sede

De calquera forma, o conselleiro de Cultura expuxo as súas preferencias ó respecto, e se ben dixo que “Vilanova de Arousa sería o asentamento adecuado” da sede, precisou que “hai máis edificios (na

vila) con características sobranceiras para albergar a Fundación e, desde logo, eu diría que mesmo con características artísticas superiores ás do pazo”.

Sobre as sospeitas da autoría do incendio, dixo que “sería absurdo pola miña parte pronunciar sentencias” e cualificouno de “acto vandálico”.

Danos do incendio

Baseándose no informe sobre o estado do edificio sinistrado, Portomeñe explicou que “non se perderon elementos estruturais definitivos da súa importancia artística e cultural, pero si se perderon contidos que tiñan cando menos un valor sentimental”.

El pleno de Vilanova celebra hoy una sesión extraordinaria sobre la expropiación de O Cuadrante

VILAGARCÍA

Redacción

La corporación municipal de Vilanova celebrará hoy, a partir de las diez de la mañana, una sesión extraordinaria para debatir la situación creada tras el incendio de la casa do Cuadrante. La sesión tendrá tres vertientes. Por un lado, se nombrará a Valle Inclán «fillo predilecto» del municipio. Por otro, desde la institución se condenará «enérgicamente» el incendio que redujo a cenizas la casa natal del escritor. Y, por último, se pondrán las bases para iniciar el proceso de expropiación del inmueble. La segunda parte de la sesión se articulará en torno a una moción que presentará el alcalde, Manuel Dios.

El pasado martes, cuando todavía O Cuadrante despedía humo,

la junta de portavoces celebró una reunión urgente para analizar la situación, y de ahí nació la convocatoria del pleno de hoy. La pretensión, que cuenta con el respaldo unánime de la corporación, es encargar un proyecto de restauración y rehabilitación de la casa, paso previo al inicio de los trámites para la expropiación forzosa del edificio.

Apoyo social

Desde el pleno se instará a todas las instituciones, públicas y privadas, empresariales y sociales, del municipio y de fuera de él, a fin de que expresen su apoyo a la iniciativa de convertir O Cuadrante en casa-museo y sede de la Fundación Valle Inclán. En este sentido, desde la corporación se urgirá a la Xunta la rápida constitución del patronato que regirá ese organismo.

La Voz de Galicia 8/10/34
Ed. Arousa

La corporación decide nombrar a Valle Inclán Hijo Predilecto del municipio

El pleno de Vilanova acuerda iniciar los trámites para expropiar O Cuadrante

El pleno extraordinario celebrado ayer en Vilanova no deparó sorpresas. La corporación acordó por unanimidad realizar los trámites para iniciar el expediente de expropiación del pazo de O Cuadrante y decidió el nom-

bramiento de Valle Inclán como hijo predilecto. El pleno, ante una exigua audiencia de una docena de personas, condenó "la barbarie" del incendio que el pasado martes arrasó la casa natal del escritor.

B. COSTA
VILANOVA

Todos los grupos de la corporación vilanovesa apoyaron la moción de la alcaldía por la que se proponía iniciar los trámites para la expropiación de la casa natal de Valle Inclán.

Se acordó, entre otros puntos, solicitar de Patrimonio un informe sobre el estado actual de O Cuadrante indicando las medidas que deben adoptarse para evitar su deterioro así como desprendimientos y encarar un proyecto técnico de rehabilitación del inmueble además de una tasación económica de la propiedad.

Recabar el apoyo de todas las instituciones y personalidades, gallegas y estatales, así como de las entidades locales en

defensa del contenido de esta moción también obtuvo el visto bueno de los ediles que condenar el acto de "barbarie" que provocó la destrucción por un incendio de "un emblema cultural de Vilanova".

Sólo el PP tomó la palabra para proponer que también se tomen medidas para proteger el centenario magnolio de la huerta de O Cuadrante.

Hijo Predilecto

La corporación también acordó ayer el nombramiento de Valle Inclán como Hijo Predilecto del municipio, designación que se formalizará en un acto protocolario en próximas fechas.

Esta distinción fue solicitada por la Comisión Gestora de la Fundación en marzo de 1993, mientras que en junio instó por

escrito al concello la compra o expropiación de O Cuadrante. El presidente de la Gestora reiteró esta petición hace un mes, con carácter de ultimatum.

El alcalde, Manuel Dios, lamentó que sólo una docena de personas asistieran a este acto. "É unha lástima que nun momento coma este non estea cheo o salón de plenos", señaló.

Por su parte, el diputado autonómico del PSOE, José Giráldez, ha realizado una pregunta para su respuesta oral en el pleno del Parlamento con el fin de conocer si la Xunta va tratar de adquirir la finca de O Cuadrante para sede de la Fundación Valle Inclán, "bien amistosamente o por la vía expropiatoria", indica el diputado. Giráldez recuerda que ya en un pleno pasado, el PP desestimó esta posibilidad.

La Universidad quiere la sede en el pazo

El director de las I Xornadas Valle Inclán, el profesor Iglesias Feijóo, manifestó ayer durante el acto de clausura que apoyan el pazo de O Cuadrante --donde nació el escritor--, en Vilanova, como sede la futura Fundación. El profesor calificó de "hecho bárbaro" el incendio supuestamente intencionado de la casa natal de Valle y subrayó que si no lo había condenado en el acto de inauguración es porque "primero hay que trabajar y después hacer manifestaciones". Hizo un llamamiento a todas las instituciones implicadas para completar la tarea de crear la Fundación, de manera que Vilanova se convierta en un punto de referencia inevitable para todos los valleinclanistas del mundo.

Por otra parte, valoró como "positivas" las Xornadas de cara a profundizar en el estudio de la vida y obra de Valle Inclán. Y volvió a poner el ejemplo de Strafford, ciudad natal de Shakespeare, donde todos los años se organizan festivales de teatro dedicados al autor de Otelo.

Por su parte el alcalde, Manuel Dios, que clausuró el evento, señaló que "se cumplieron con creces todos los objetivos, pues se trataba de reunir a un amplio grupo de estudiosos que honrasen la figura de Valle, aunque el incendio de la casa natal empañó en parte la alegría de las Xornadas". Recordó que el pleno municipal acababa de aprobar por unanimidad los trámites para la expropiación de la casa natal.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA



DEPUTACIÓN DE
PONTEVEDRA



CONSELLERÍA
DE CULTURA
E XUVENTUDE

Imprenta C. PEÓN — D.L. PO.: 275 - 1994

Conferenciantes y temas:

1.ª SESIÓN: 6 DE OCTUBRE

10 horas: ELIANE LA VAUD (Universidad de Borgoña):

"La primera narrativa de Valle-Inclán"

12 horas: DARIO VILLANUEVA (Universidad de Santiago de Compostela):

"Las Sonatas como autobiografía"

17 horas: BENITO VARELA JÁCOME (Universidad de Santiago de Compostela):

"La renovación narrativa en El Ruedo Ibérico"

19 horas: Mesa redonda sobre la narrativa de Valle-Inclán.

Moderador: JAVIER SERRANO

Intervienen: RAFAEL CONTE, JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA TORRE, y MANUEL RIVAS.

2.ª SESIÓN: 7 DE OCTUBRE

10 horas: LUIS IGLESIAS FEIJOO (Universidad de Santiago de Compostela):

"Las ideas teatrales de Valle-Inclán"

12 horas: JEAN-MARIE LA VAUD (Universidad de Borgoña):

"El primer teatro de Valle-Inclán"

17 horas: ANTHONY ZAHAREAS (Universidad de Minnesota):

"El teatro esperpéntico"

19 horas: Mesa redonda sobre el teatro de Valle-Inclán.

Moderador: JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

Intervienen: JOSÉ MONLEÓN, CÉSAR OLIVA y EULOXIO RUIBAL.

3.ª SESIÓN: 8 DE OCTUBRE

9,30 horas: MARGARITA SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela):

"El tradicionalismo de Valle-Inclán: La trilogía carlista".

11 horas: XESÚS ALONSO MONTERO (Universidad de Santiago de Compostela):

"Lectura política de *Tirano Banderas*"

12,30 horas: Mesa redonda sobre ideología y pensamiento en Valle-Inclán

Moderador: XESÚS ALONSO MONTERO

Intervienen: XOSÉ RAMÓN BARREIRO, XUSTO G. BERAMENDI, CARLOS CASARES y RAMÓN MAIZ



Sede:
Casa da Cultura
Concello de
Vilanova de Arousa

JORNADAS
Valle-Inclán

X. Al. Montero
X. R. Barreiro
Xusto Beramendi
Carlos Casares
Rafael Conte
J. M. García de la Torre
L. Iglesias Feijoo
Eliane Lavaud
J. Lavaud
Ramón Maiz
José Monleón
César Oliva
Manuel Rivas
Euloxio Ruibal
Margarita Santos
B. Varela Jácome
Dario Villanueva
Anthony Zahareas

6, 7, 8, outubro de 1994

Aprobada la creación de la Fundación Valle-Inclán

SANTIAGO

Redacción

(11-2-93)

El Parlamento gallego aprobó por unanimidad la creación de la Fundación Valle-Inclán y de la Ruta Valle-Inclán de interés turístico y cultural en las que recordará la figura, vida y obra del escritor gallego.

El portavoz del Grupo Mixto, Santos Oujo, señaló que la iniciativa parlamentaria, presentada por este grupo, pretende que en Galicia «se preste la atención que merece a la obra y la memoria de uno de los gallegos más señeros de la literatura universal».

El «interés cultural y turístico», que, según Oujo, se infundirá a la Ruta Valle-Inclán se obtendrá mediante la promoción, restauración, recuperación y adecuada señalización de todos aquellos lugares y edificios de Galicia en los que vivió el escritor gallego o en los que se desarrollaron sus obras. Oujo subrayó que «muchos de los lugares que Valle-Inclán menciona en su obra tienen existencia real y comprobable», como es el caso del «A Barbanza, O Salnés, Santiago, Brandomil o Brandeso».

La diputada socialista, María José Porteiro, manifestó que la creación de la Fundación y la Ruta de Valle-Inclán «permitirán conocer mejor» a este escritor gallego, ya que se podrá saber de él no sólo a través de su obra sino de sus circunstancias.

I.LMO. SEÑOR CONSELLEIRO DE CULTURA E XUVENTUDE

002409 08.MAR1993

XUNTA DE GALICIA-SANTIAGO DE COMPOSTELA

ENTRADA

Estimado señor Conselleiro:

A Comisión Xestora da Fundación 'Valle Inclán', constituída en Vilanova de Arousa o 22 de setembro de 1989, mediante o presente escrito, SOLICITA

Que Vilanova de Arousa sexa designada como SEDE da futura FUNDACION VALLE INCLAN, cúa creación aprobou por unanimidade o Parlamento de Galicia na Sesión Plenaria celebrada o día 10 de febreiro de 1993.

Lembrámoslle, respetuosamente, que a documentación do Proxecto da Fundación 'Valle Inclán', confeccionado por esta Comisión Xestora, entregouse, respectivamente, na Consellería de Cultura e Xuventude (Xunta de Galicia) e na Excma. Deputación de Pontevedra os días 23 de xullo de 1990 e 3 de outubro de 1990.

Atentamente,

pola Comisión Xestora da Fundación 'Valle Inclán'



ASDO./ ALEJANDRO ALLEGUE OTERO

PRESIDENTE

DNI: 35.411.458



ASDO./ BENITO LEIRO CONDE

COORDENADOR XERAL

DNI: 35.434.992

Vilanova de Arousa, 6 de marzo de 1993.

002408 08.MAR1993

ENTRADA

ILMO. SEÑOR CONSALLEIRO DE CULTURA E XUVENTUDE.

XUNTA DE GALICIA - SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estimado Señor Conselleiro:

Pola presente comunicámoslle que o actual propietario do pazo de O Cuadrante, don Jesús Roa, solicitou licencia municipal o pasado día 26 de febreiro para derruba-lo interior deste histórico inmoble de Vilanova de Arousa. O obxectivo deste coñecido empresario é converte-la casa natal de don Ramón María del Valle Inclán en vivenda particular, cos lóxicos cambios que isto suporía na estrutura arquitectónica do pazo.

Por este motivo, en representación da Comisión Xestora da Fundación Valle Inclán, con todo respecto ROGAMOSLLE

Que adopte as decisións pertinentes para impedir que se modifique a estrutura interior ou exterior deste edificio de interés histórico e artístico, e que se debería reconvertir --como xa lle temos pedido en conversas anteriores-- na Casa-Museo que honre a memoria do xenial escritor vilanovés.

Aproveitamos para informarlle que remesaremos escritos neste mesmo sentido ó Concello de Vilanova, para que denegue a licencia, e mais á Dirección Xeral de Patrimonio, a fin de que evite o eventual expolio artístico.

Atentamente,



ASDO./ ALEJANDRO ALLEGUE OTERO e
-Presidente
DNI.- 35.411.458



BENITO LEIRO CONDE
-Coordenador Xeral
DNI.- 35.434.992

Vilanova de Arousa, 6 de marzo de 1993

ILMO. SEÑOR ALCALDE-PRESIDENTE DEL AYUNTAMIENTO DE AROUSA.
VILANOVA DE AROUSA.

CONCELLO DE AYUNTAMIENTO DE AROUSA	
P. INTERO XERAL	
ENTRADA	N.º = Data: 8.3.93

Señor alcalde:

La Comisión Gestora de la Fundación
VALLE INCLAN, constituida en Vilanova de Arousa el 22 de sep-
tiembre de 1989, mediante el presente escrito

SOLICITA

de la Corporación Municipal, que usted
preside, el nombramiento -a título póstumo- de HIJO PREDILECTO
DE LA VILLA, y concesión de la MEDALLA DE ORO del Municipio,
a DON RAMON JOSE SIMÓN DEL VALLE PEÑA (VALLE INCLÁN).

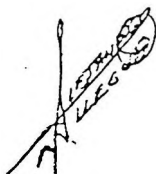
Entendemos que su prolífica y genial obra
literaria constituye, sin ningún género de dudas, el mayor de
los merecimientos para otorgar al ilustre escritor la mencio-
nada distinción.

No debemos olvidar que VALLE INCLÁN, VILA-
NOVÉS UNIVERSAL, está considerado por los más prestigiosos
críticos literarios -nacionales y extranjeros- como el mejor
dramaturgo español del Siglo XX.

Asimismo, solicitamos que se instaure, con
carácter anual, el Premio VALLE INCLÁN de Literatura.

Esperando que se tomen, cuanto antes, en
consideración nuestras peticiones, le saludan atentamente,

Por la Comisión Gestora de la Fundación VALLE INCLÁN



FDO./ ALEJANDRO ALLEGUE OTERO
PRESIDENTE
DNI: 35.411.458



BENITO LEIRO CONDE
Coordinador General
DNI: 35.434.992

Vilanova de Arousa, 8 de marzo de 1993

La gestora solicita que se nombre a Valle Inclán Hijo Predilecto de Vilanova

REDACCION
VILANOVA

La comisión gestora de la Fundación 'Valle Inclán' solicitó al alcalde, Juan Manuel Diós, el nombramiento -a título póstumo- de Ramón José Simón Valle Peña como Hijo Predilecto de Vilanova.

La concesión de este título conlleva el otorgamiento de la medalla de oro del municipio y deberá acordarlo la Corporación municipal en un pleno extraordinario, siempre y cuando el grupo de gobierno decida llevar adelante esta iniciativa.

A criterio de la comisión gestora, "este nombramiento equivaldría a saldar una deuda histórica de Vilanova con su hijo más ilustre porque, aún cuando debió hacerse mucho antes, nunca es tarde para restablecer la justicia".

En el escrito dirigido al presidente de la corporación, los miembros de la comisión gestora estiman que "su prolífica y genial Obra literaria constituye, sin ningún género de dudas, el mayor de los merecimientos para otorgar al ilustre escritor la mencionada distinción".

Asimismo, resaltan: "No debemos olvidar que Valle Inclán, vilanovés universal, está considerado por los más prestigiosos críticos literarios -nacionales y extranjeros- como el mejor dramaturgo español del Siglo XX".



Don Ramón del Valle Inclán

Por otra parte, la gestora solicita al pleno corporativo que se instaure con carácter anual el premio *Valle Inclán* de Literatura. Podrían alternarse la narrativa, el teatro y la poesía, teniendo en cuenta que el escritor vilanovés cultivó todos los géneros con brillantez.

Reunión con el alcalde

El presidente de la comisión gestora de la Fundación, Alejandro Allegue, acompañado de dos directivos, mantuvo una reunión con el alcalde, Manuel Diós, para exponerle los proyectos e iniciativas que se lle-

varán a cabo a corto plazo.

El mandatario local mostró su disposición, al igual que los miembros de la gestora, para colaborar en actividades comunes confluyentes en el objetivo común de conseguir que Vilanova sea la sede de la futura Fundación 'Valle Inclán'.

A este respecto cabe recordar que la gestora, constituida en 1989, ya había contactado en dos ocasiones anteriores con el conselleiro de Cultura, Daniel Barata, al cual le habían hecho entrega del proyecto de estatutos.

En julio de 1990 los representantes de la gestora entregaron el proyecto de estatutos en la Consellería de Cultura, adjuntando la reivindicación de la sede de la Fundación para Vilanova.

Después de que el Parlamento gallego aprobara la proposición no de Ley para crear la Fundación, defendida por el diputado Santos Oujo, tanto la comisión gestora como el ayuntamiento vilanovés reiteraron la solicitud de la sede.

En la recta final hacia la constitución de la Fundación, que ha de ser promovida por la Xunta, ayuntamiento y comisión gestora deciden unir sus esfuerzos para hacer valer los derechos históricos de Vilanova en cuanto a la ubicación de la sede. Para ello parece imprescindible preservar la casa natal del autor de las *Sonatas*.

(11-3-93)

ACTA DA SESION EXTRAORDINARIA CELEBRADA POLO CONCELLO PLENO O DIA OITO DE OUTUBRO DE MIL NOVECENTOS NOVENTA E CATRO.

No salón de sesión da Casa Consistorial do Concello de Vilanova de Arousa sendo as dez horas e cinco minutos do día oito de outubro de mil novecentos noventa e catro, reúnense baixo a presidencia do Sr. Alcalde DON JUAN MANUEL DIOS OUBIÑA asistido do Secretario accidental DON JESUS OTERO BERMUDEZ, os Concelleiros DON JESUS MANUEL FONTAN LOPEZ, DON JOSE MANUEL LOSADA MILLAN, DONA MARIA DEL PILAR PORTAS CHAZO, DON JOSE ERVIN IGLESIAS PRADO, DON ANDRES LEDE PESQUEIRA, DON ARMANDO DACOSTA BESADA, DON JULIAN VICTOR GARCIA MOURIÑO, DON MARTIN PIÑEIRO GONZALEZ, DONA MARIA MILAGROS PINTOS REY, DON GONZALO DURAN HERMIDA, DON JUAN CARLOS NUÑEZ REBOREDO, DON FRANCISCO CHARLIN PEREZ, DON JUAN CARLOS REY FONTAN, DONA MARIA ROSA SANTORUM PARADA e DON MIGUEL ANGEL SUAREZ CALVO, co obxecto de celebrar sesión extraordinaria do Concello Pleno.

Aberta a sesión pola presidencia, adoptáronse os seguintes acordos:

1º.- PROPOSTA DE NOMEAMENTO DE VALLE-INCLAN COMO FILLO PREDILECTO DE VILANOVA DE AROUSA.- Deuse conta do expediente tramitado para o nomeamento de DON RAMON MARIA DEL VALLE INCLAN como Fillo Predilecto do Municipio, do que foi Instructor a Concelleira DONA MARIA DEL PILAR PORTAS CHAZO, así como lectura á proposta de nomeamento feita polo devandito Instructor, redactada nos seguintes termos:

"A Concelleira que suscribe, nomeada por Decreto da Alcaldía de data 4 de xullo de 1.994 Instructor do expediente para o nomeamento de DON RAMON MARIA DEL VALLE INCLAN como Fillo Predilecto do Municipio, co fin de dar cumprimento ó mesmo, ten a ben expoñer as seguintes consideracións:

O Concello de Vilanova de Arousa hai tempo que quere nomear Fillo Predilecto da Vila a DON RAMON MARIA DEL VALLE INCLAN, precisamente o fillo da nosa vila que máis prestixia no mundo o nome de Vilanova.

Se este desexo debeu ser realidade hai varias décadas, hoxe 6 de outubro de 1.994, a tres días do incendio do Pazo do Cuadrante, berce do singular autor, o nomeamento de "Fillo Predilecto do Municipio" constitúe tamén un acto de desagravio ó nome e á ilustre memoria de Valle Inclán.

Foi Valle Inclán un dos mellores escritores europeos do século XX e foi, sen dúbida tamén, nos derradeiros anos, unha das palabras

críticas máis lúcidas e eficaces no mapa da intelectualidade mundial do século. Por isto e porque a súa vida e a súa obra son hoxe obxecto de estudio e de admiración en centos de foros académicos e universitarios do mundo enteiro, sería moi grave para a dignidade de Vilanova de Arousa non estarnos orgullosos desta importancia e desta grandeza, e é por todo isto polo que o Concello pretende declarar Fillo Predilecto ó extraordinario escritor que naceu na nosa vila o 28 de outubro de 1866 e foi bautizado tres días despois na nosa igrexa parroquial de San Cibrán de Cálago. Este Concello sabe muy ben que Vilanova, honrando, hónrase.

Sabido é que o gran DON RAMON naceu no Pazo do Cuadrante, hoxe destruído pola barbarie, no seo dunha familia enraizada desde vello na nosa vila; sabido é que a súa infancia transcorre nesta terra do Salnés, que aquí aprende as primeiras letras e que aquí fai as súas primeiras incursións literarias; e que é aquí, en Vilanova e na comarca do Salnés, onde encontra o "humus" cultural a partir do cal o extraordinario escritor elaborará, entre outras páximas excelsas, as das COMEDIAS BARBARAS e as das DIVINAS PALABRAS.

Cómpre suliñar, nunha ocasión tan solemne, algo que moi poucas veces se ten citado ou tido en contra: Que aquí, en Vilanova de Arousa, asinou, o 20 de abril de 1.984, o seu primeiro libro, FEMENINAS, tan garimosamente prologado por Don Manuel Murguía, gloria, daquela, das Letras Galegas.

Por todo elo propón que ó Concello Pleno de Vilanova de Arousa declare a DON RAMON MARIA DEL VALLE INCLAN Fillo Predilecto do Municipio."

O Concello Pleno atendendo á proposta que antecede e ós méritos que concurren na figura do universal escritor vilanovés, por unanimidade dos dezaseis membros presentes, co que se dá cumprimento ó artigo 13 do Regulamento de Honras e Distincións deste Concello, acordou nomear FILLO PREDILECTO DO MUNICIPIO a DON RAMON MARIA DEL VALLE INCLAN.

0 inicio do debate deste asunto o Sr.Alcalde manifestou que creeu oportuno a celebración deste Pleno nesta data na que se están celebrando en Vilanova as I Xornadas sobre Valle Inclán, agradecendo asemade á Comisión Xestora da Fundación Valle Inclán, de quen partiu a iniciativa do nomeamento, os seus esforzos e iniciativas por dar a conocer a obra deste ilustre vilanovés; así como o innecesario de reuni-la Comisión Informativa correspondente para face-la proposta de nomeamento, dado que a xunta de voceiros nunha reunión mantida fai uns días había mostrado a súa conformidade ó nomeamento que se iba a facer.

2º.- ANALISE DOS ULTIMOS FEITOS OCORRIDOS NA CASA NATAL DO CUADRANTE E PROPOSTAS DE RESOLUCION FUTURAS COMO CONSECUENCIA DOS MESMOS.- Deuse lectura de seguido á seguinte moción da Alcaldía:

"ASUNTO: CASA DO CUADRANTE, CASA NATURAL DE VALLE-INCLAN.=
Ante os indignantes e condenables feitos que supoñen o incendio atroz que asolou o máis importante emblema cultural de Vilanova e como non de importancia nacional e internacional cal é a Casa do Cuadrante, berce do xenio literario universal DON RAMON MARIA VALLE-INCLAN, esta Alcaldía, reunida a xunta de voceiros, acorda

por consenso de tódolos grupos municipais elevar ó Pleno as seguintes propostas:

1. Condena-la barbarie que supón semellante e intencionado atentado contra este inmovle declarado Patrimonio Nacional polo Estado e Ben de Intereses Cultural pola Xunta de Galicia, valorando oas perdas culturalmente irreparables.

2. Solicitar dos servizos técnicos do Patrimonio un informe sobre o estado actual do Cuadrante indicando as medidas urxentes que deben adoptarse para evita-lo ñprogresivo deterioro da casa, así como para evita-la perigosidade dos desprendementos.

3. Encargar dende o Concello a redacción dun proxecto técnico de rehabilitación do Cuadrante segundo o estado primitivo, así como a taxación económica do conxunto da propiedade coa idea de elaborar a documentación básica que permita inicia-lo expediente de expropiación e urxente ocupación para incorporar ó patrimonio público o Cuadrante e a súa conversión en Casa Museo e Sede da Fundación.

4. Dirixirse á Deputación Provincial, á consellería da Cultura, ó Ministerio de Cultura e a outras entidades públicas ou privadas que tiveran como obxectivo das súas actividades a protección do patrimonio cultural e que poidesen colaborar nas iniciativas que propón o Concello.

5. Solicitar da Consellería de Cultura que se axilicen os trámites para a posta en marcha da Fundación Valle Inclán.

6. Recava-lo apoio das entidades e colectivos do Municipio de Vilanova de Arousa na defensa dos acordos adoptados polo Concello-

7. Recava-lo apoio de cantas institucións e personalidades culturais galegas se poida na defensa dos proxectos do Concello respecto á Casa do Cuadrante."

O Concello Pleno, visto canto antecede e recollendo tamén a proposta do voceiro do PP de tomar medidas para preserva-las árbores da finca da Casa do Cuadrante, por unanimidade, acordou prestar aprobación á moción da Alcaldía da que se deixa feito mérito.

E non habendo outro asunto de que tratar, deuse por rematada a sesión, sendo as dez horas e vinte minutos, levantándose a presente Acta, de todo o cal, como Secretario, dou fe.

La Comisión Gestora acordó con los propietarios el alquiler del inmueble colindante con la casa natal de Valle

Un noble pazo de Vilanova se convierte en la primera sede de la Fundación Valle Inclán

El histórico pazo de Don Pastor, colindante con la casa del Cuadrante, se ha convertido en la primera sede de la Fundación Valle Inclán. La Comisión Gestora

ha llegado a un acuerdo con los propietarios del noble edificio para que éste albergue la Fundación Valle Inclán que se constituirá durante la próxima primavera.

Durante la última reunión celebrada en Santiago por los futuros socios de la Fundación, el conselleiro de Cultura anunció que financiará el alquiler del pazo.

INO CONDE

VILANOVA

La Fundación Valle Inclán ya cuenta con sede provisional en Vilanova, a la espera de la constitución definitiva que se prevé para próxima primavera.

Después de que el conselleiro de Cultura, Víctor Vázquez Porneñe, anunciara que los primeros fondos económicos del patrimonio serían destinados al alquiler de un edificio señorial, la comisión gestora negoció con los propietarios el alquiler del pazo de Don Pastor.

Este magnífico edificio se halla situado en el casco histórico de Vilanova, en la plaza Marqués de Adomín, colindante con la casa de O Cuadrante donde naciera Valle Inclán el 28 de octubre de 1866.

Proyectos de futuro

Una vez instalada la sede provisional de la Fundación se van a iniciar las gestiones pertinentes para lograr la dotación de una amplia biblioteca, muebles antiguos, cuadros y otros aditamentos que tengan que ver con la vida de la obra de don Ramón José Simón del Valle Peña.

La intención de los promotores es que en la casa de O Cuadrante se instale el museo, pero de este proyecto habrá de esperarse la resolución del contencioso plan-



Pazo de Don Pastor, propiedad de los herederos de don Pastor Pombo Regás.

teado por la familia propietaria al ayuntamiento de Vilanova que sigue con la intención de expropiar la casa.

El alquiler del pazo de Don Pastor es un primer paso adelante para concretar el proyecto de convertir la zona en un gran mo-

numento dedicado a perpetuar la memoria de Valle Inclán, tal como en su día concibiera la Gestora creada en 1989.

En el mes de marzo está prevista en Vilanova la celebración del acto constituyente de la Fundación Valle Inclán, que integrará

a la consellería de Cultura, Universidad de Santiago, Comisión Gestora, diputaciones de Pontevedra y A Coruña, ayuntamientos interesados, así como a todas las instituciones y personas interesadas en realzar la figura del gran don Ramón del Valle Inclán.

2. Valle-Inclán no Brasil

É evidente que a situação desfavorável do seu teatro, e do *esperpento* em particular, em seu próprio país de origem dificulta a difusão da obra dramática de Valle-Inclán no exterior.

Tudo leva a crer que o autor galego ainda seja pouco conhecido no Brasil.

O fato de sua obra dramática não ter sido praticamente traduzida não é dos menores empecilhos para sua recepção entre nós. Afora as traduções feitas para encenações, como a de *Divinas palabras*, de Renata Pallottini, em 1985, e a de *Luces de bohemia*, de William Pereira, em 1996, o que existem são projetos, como o de Joyce Rodrigues Ferraz, que está traduzindo *Luces de Bohemia* como dissertação de mestrado, sob a orientação do professor Mario González, e o nosso, para o pós-doutorado, de traduzir as peças breves e *Martes de carnaval*.

Quanto às montagens de peças de Valle-Inclán, a cena apenas começa a se agitar.

No que se refere a São Paulo, temos notícia, através da professora Valéria de Marco, de que, nos anos 70, a atriz Cacilda Becker, entusiasmada com a perspectiva de encarnar a Mari Gaila, teria preparado uma montagem de *Divinas palabras*, que no entanto, não chegou a estreiar por problemas com a censura.

Em 1985, Iacov Hillel dirigiu *Divinas palabras*, na EAD.

O professor Mario González nos informa que proferiu uma palestra sobre Valle-Inclán depois de uma das apresentações de *Divinas palabras*, no Teatro João Caetano, em fevereiro de 1987, mas não possui mais detalhes sobre a montagem.

Em 1996, pudemos assistir a estréia de *Luces de bohemia*, dirigida por William Pereira, na EAD.

O programa, a entrevista com o diretor, as fotos — de autoria de Daniela Freund Schneider —, e as resenhas que se seguem referem-se a essa montagem.



Verma



Luzes
da
Boemia

EAD
ECA-USP

Luzes da Boemia

de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)

Tradução de William Pereira.

Elenco

Heitor Goldflus	Max Estrella
Roberto Leite	Dr. Latino de Hispalis
Clarissa Drebtchinsky	Mme. Collet, Puta velha, Coro
Natália Lorda	Claudinita, Cuca, Pacona, Coro
Gero Camilo	Esperpento, Serafim, Coveiro
Rita Bancalero	Enriqueta, Mãe da criança, Puta
Esio Magalhães	Dieguito, Crispin, Cap. Apitinho,
Coro	
Luciano Bortoluzzi	Zaratustra, Serafim, Escrivão
Domingos Alcântara	D. Peregrino Gay, Marquês
Telma Vieira	Lunares, Coveiro, Lucio Vero
Daniel Faleiros	Pria Lagartos, Peres, Coro
Cristiano Carnas	Bêbado, Rubén Dario, Basilio
Eugênio La Salvia	Ministro, Rei de Portugal, Guarda
Marat Descrates	Galvez, Prisioneiro, Coveiro, El
Pollo	
Emilio Orciollo Netto	Dório de Gadex, Prisioneiro
Cristina Rocha	Dieguita, Ninguez, D. Flora
Nando Bolognesi	Clarimto, Fernandez, Cocheiro
Caio Negrão	D. Filisberto

Direção/Cenografia/Trilha sonora William Pereira

Iluminação	Guilherme Bonfanti
Figurinos	Débora Dubois e William Pereira
Diretores Assistentes	José Manuel Lázaro
	Débora Dubois
	Tracy Mc. Clren

Apoio técnico

Cenotécnica (encarregado)	J. Osmarino Colombo
Costura	Nilton Ruiz
	Teresa Sato (encarregada)
	Célia Rodrigues
Iluminação e sonoplastia	Mário de Castro (encarregado)
Cenário, figurinos e adereços	Rafael Rios Filho
	Paulo Basilio
	Claudette Neves
Produção executiva	Bertha S. Heller (encarregada)
	Andrea Bassitt
	Roberto Leite
Chefe da seção técnica do Teatro Laboratório Mário de Castro	

Entrevista a William Pereira

P. Por que montar Valle-Inclán?

R. A minha história com Valle-Inclán, na verdade, é muito em cima do *Luzes da boemia*, porque através do *Luzes* é que eu fui conhecer a obra dele toda. Eu já tinha visto o *Divinas palavras*, encenado, e tinha lido as Sonatas, as Sonatas de outono, primavera, verão e inverno, e tinha lido *Tirano Banderas*, mas teatro eu só conhecia *Divinas palavras*.

E eu li o *Luzes*, porque na época do *Divinas palavras*, que foi montado aqui pelo Iacov Hillel, que é da Escola também, eu li no programa a biografia do Valle-Inclán e fiquei muito impressionado com esse nome *Luces de bohemia* e falei : — Nossa! Que nome lindo! Tomara que a peça seja tão bonita quanto o nome. E fiquei com isso na cabeça. Mas não achava o texto. Também não fui tão a fundo. E daí quando eu estava morando em Londres, fui a uma livraria e vi a obra completa do Valle-Inclán em inglês e tinha o *Luzes*, o *Bohemian Lights*, e daí eu comprei e li e fiquei absolutamente apaixonado.

P. Você leu em inglês?

R. Li em inglês. Mas logo depois eu já viajei, comprei o original, comprei tudo e fiquei com as duas. Isso foi há uns quatro anos. E decidi traduzir. E daí fui traduzindo aos poucos. Mas sabendo que a tradução final eu só teria em processo de montagem. Porque como é um texto que leva a rua para o palco, tem alguma coisa que você tem que ver na boca dos atores. E eu tive muita dificuldade de traduzir. Por exemplo, tem um monte de expressões, que eram usadas nos anos vinte e que hoje em dia você não encontra mais nem em dicionário de galego. Você tem de fazer uma aproximação, tem que fazer quase que uma releitura lingüística desse tempo. Mas basicamente o porque *Luzes* foi que o texto me fascinou profundamente pelo lado poético, pelo lado estético, dessa mistura de vários gêneros, de numa mesma peça você ter farsa, comédia, drama. Então, toda essa mistura e esse equilíbrio que existe nessa mistura foi a coisa que mais me fascinou.

P. *Luces* é tido como o texto mais difícil de Valle.

R. Eu também acho que é o mais difícil, tanto é que ele ficou anos sem ser montado. Ele foi montado em 1963 pela primeira vez, pelo Jean Vilar, porque todo mundo achava que era roteiro de cinema. Mas eu acho que isso é porque as pessoas ficaram muito impressionadas com as rubri-

cas, com as indicações que ele dá: de cheiro, de luz, de imagem, dos animais, coisas que realmente são muito mais cinematográficas que teatrais. E eu acho que ele tem “problemas” porque vai construindo cenas e não se preocupa muito com a transição dessas cenas. Então ele termina às vezes abruptamente uma cena e já parte para outra. Sem falar que na segunda parte do texto, depois da morte do Max, é muito difícil você conduzir um espetáculo onde o protagonista que foi levando o espetáculo até aquele ponto morre. Então, o espetáculo já tem uma “barriga” que eu acho que é uma coisa dramaturgicamente. Então, todas essas questões assustavam muito as pessoas. Mas no meu caso, como eu centrei o espetáculo em cima da saga da trajetória do Max e do *don Latino* e limpei aquele monte de referências espanholas que no caso para nós, o público brasileiro passaria batido, uma série de citações que, no caso, não adiantaria a gente fazer, uma série de citações de nomes de poetas espanhóis, de políticos, daquelas coisas da época, que para a gente não interessa porque a gente não tem esse referencial. Então, um monte de coisas eu limpei e centrei na trajetória do Max e do Latino. Claro, que tem um monte de coisa que era impossível limpar, mas principalmente as referências literárias eu dei uma limpada. O espetáculo não tem tanta citação porque como nesse texto Valle-Inclán dava nome aos bois, ele criticava o ambiente literário e político da época, tem um monte de coisas que eram mesmo um beliscão que ele dava em alguém, que pra gente não interessaria tanto, então essas coisas eu limpei. Agora, respondendo porque montar o texto mais difícil... Eu consegui produção pra montar esse texto fora, profissionalmente. Mas é muito difícil, são 53 personagens, ele pede uma série de espaços, é o tipo de coisa que a gente precisaria de uma estrutura financeira, uma estrutura de espaço enorme, que infelizmente a gente tem uma censura econômica no teatro hoje que é muito grande. E então, eu fiquei dois anos tentando levantar essa produção e não consegui. E as pessoas diziam você é louco de montar esse texto, etc. E daí eu pensei na Escola, na Escola de Arte Dramática, eu falei como é um espetáculo que eu quero fazer como ele deve ser feito, sem nenhum tipo de concessão àquilo que a gente chama de gosto médio, eu vou fazer na Escola. E aí eu vim à Escola e me ofereci, e falei quero fazer. E daí a gente levantou o espetáculo. Eu acho que é o único jeito, na atual circunstância, de fazer como ele deve ser feito: sem concessões, o texto inteiro, sem se preocupar com o tempo, porque é um espetáculo grande, um espetáculo demorado. Então é assim, a gente não pensou na

pizza que as pessoas vão comer depois. Eu acho interessante porque ele foi feito como eu acho que ele deve ser feito.

P. Quais as dificuldades que você encontrou na tradução da peça e quanto tempo levou para traduzir?

R. Eu estava morando em Londres em 92, foi quando eu li o texto, e fiquei até 94 na Europa. E teve uma época que eu saí viajando, que eu fiquei uns seis, sete meses, viajando pela Europa inteira e levei o texto. Então, eu traduzi uma parte na Holanda, uma parte na Itália, fiz digamos assim um primeiro copião. E depois eu terminei esse primeiro copião, eu voltei para o Brasil, fiz uma primeira leitura, de mesa, que eu queria ver como que esse texto soava. Chamei uma série de atores e fiz uma leitura de mesa. Daí eu vi o que funcionava, o que não funcionava, mexi em algumas coisas, deixei o texto dormir. Daí quando eu decidi que eu ia montar aqui na Escola, eu peguei o texto de novo, fiz uma outra revisão, e na verdade, a forma final dele só foi feita em cena, porque eu queria ver como que funcionava. Porque uma coisa é você ler, outra coisa é você falar, e num texto que é muito literário, que a intenção dele é ser literário, como funciona um ator falando? Então, na verdade, essa tradução a gente pode chamar de um *work in progress* porque foram quatro anos.

P. Você assistiu a alguma montagem de Valle?

R. Só *Divinas palabras*. É muito difícil. Mesmo na Espanha ele é muito pouco montado. Além de ser muito pouco conhecido, ele assusta muito as pessoas.

P. Na entrevista que você concedeu à Rádio Cultura você se referiu a essa montagem de *Divinas palabras*. Poderia falar um pouco sobre ela?

R. Eu lembro pouco, pra te falar a verdade. Eu lembro que foi feita aqui na Escola de Arte Dramática também, a primeira montagem, pelo Iacov Hillel, tradução da Renata Pallottini. Ele fez uma montagem aqui na Escola e, na época, a montagem da Escola foi muito elogiada, muito badalada. E tempos depois ele resolver levar para o circuito comercial. Só que no circuito comercial não funcionou. A montagem era tão boa quanto a da Escola. O que eu lembro bem e que me fascinou é que era um espetáculo de estações, que os personagens iam passando, iam atravessando. Eu não me lembro do espetáculo, eu me lembro do texto, que eu acho muito interessante mas do

espetáculo, eu não consigo lembrar muita coisa. Eu lembro do colorido do texto, da coisa popular que ele tinha, que era muito interessante.

P. Em entrevistas, os diretores espanhóis que montaram Valle sempre falam do medo que sentiam diante do texto. Você teve medo de enfrentar Valle-Inclán?

R. Não. Porque para mim esse processo de montar o Luzes foi um processo terapêutico. Eu precisava enfrentar esse texto. Eu tinha feito uma série de espetáculos comerciais, uma série de espetáculos em que você tem de fazer concessão ao gosto médio, e queria pegar um texto que fosse propositadamente difícil, eu queria um desafio. E aqui na Escola é interessante porque você pode até se dar o luxo de errar, coisa que felizmente eu acho que não aconteceu.

P. Como você definiria *Luces* do ponto de vista cênico?

R. É um grande quebra-cabeça cênico, um jogo dramático de armar. Porque essa coisa das 15 cenas que a peça tem, e cada cena com um colorido, cada cena com uma cor... Assim como tem o cravo bem temperado do Bach, em que ele vai fazendo um estudo das tonalidades, essa é uma peça bem temperada. Cenicamente é um grande exercício de estilo porque uma coisa é você fazer uma comédia, um drama, uma tragédia, pois você tem um diapasão que acompanha o espetáculo inteiro. Esse texto não tem esse diapasão, então, é isso que eu acho muito interessante. Como você dosar isso, como você *esperpentizar* sem tirar a humanidade dos personagens? É esse caleidoscópio cênico.

P. Segundo um diretor argentino (Jorge Petraglia, *Los cuernos*, 1982), as rubricas de Valle excitam a imaginação, despertam certas sensações mas não trazem nenhuma solução de caráter prático. Você concorda com essa afirmação?

R. As rubricas são o que tem de mais fascinante no texto. Você tem vontade de por um ator lendo essas rubricas de tão fascinantes que elas são. O que eu fiz foi pegar alguns textos do próprio Valle-Inclán, uns poemas dele, algumas citações teóricas, e criei um personagem chamado Esperpento que tem umas pontuações durante o espetáculo, falando textos do próprio autor. É como se fosse um *intermezzo* poético, em cima dos textos do próprio Valle-Inclán.

Discordo da afirmação porque não são de caráter prático se você ler essa rubrica simplesmente para reproduzir. Aí é impossível, porque daí é cinema. Eu acho que isso é que assustava as pessoas. Mas ele te dá o clima, ele te dá um universo que para os atores é fundamental. Eu acho

que se você pegar as rubricas como tradução literal, a escadaria, o teto da igreja que reflete o sol, é muito pouco prático. Mas ele te dá, principalmente cenas que dependem de climas que você vai criando. Ele te dá tudo isso nas rubricas, então você pode traduzir de uma outra forma. Eu acho que é prático sim. Tem determinadas coisas, determinadas anotações, determinadas piadas que ele faz que eu acho que são fundamentais até para a construção dos personagens e do espetáculo. Para descobrir o ritmo do espetáculo, porque daí ele vai delimitando, ele vai criando uma moldura para cada cena, e essa moldura eu acho fundamental. O espetáculo tem várias molduras, e nas rubricas ele dá essa moldura. Por isso que eu acho que praticamente ela é muito importante sim.

P. O fato de trabalhar com atores pouco experientes trouxe algum problema?

R. Trouxe problema por um lado e vantagens do outro. Sempre que eu lia esse texto, eu achava que era o tipo de texto que precisava ser feito por atores velhos, por atores de peso, porque ele fala de personagens marginais, de personagens excluídos, então eu achava que era muito difícil para os atores jovens entrarem nesse universo, também pelo pouco tempo de montagem que a gente teve. Mas no final, por outro lado, tem a vantagem que eles são muito mais disponíveis que um elenco profissional. Então tem uma série de coisas que um ator mais experimentado não teria condições de fazer. Esse caráter de pesquisa, esse caráter de experimentação que com atores jovens e dentro de uma escola você pode fazer, isso é fundamental para esse texto.

P. Por quanto tempo vocês ensaiaram?

R. Foram uns três meses. A gente passou um mês em trabalhos teóricos, em *workshops*, e em montagem mesmo dois meses, dois meses e meio. Foi muito interessante o processo, porque eu tinha dito para os atores que todo ator, a princípio, podia fazer qualquer personagem. Então, a gente passou um mês experimentando o texto. E todo mundo fez vários personagens. Quando a gente chegou no processo de montagem, eles já conheciam muito bem o texto. O texto estava decorado, eles já conheciam as cenas, a gente já tinha feito uma discussão teórica em cima, tinha feito um estudo teórico, estético, sobre Valle-Inclán, sobre a Espanha, sobre a literatura da época, sobre a geração de 98. Então eles já estavam dentro desse universo. Daí foi só levantar o edifício.

P. Como tem sido a reação do público?

R. Tem sido surpreendente. No início, algumas pessoas do elenco, talvez até eu, um pouco, achavam que esse fosse ser um espetáculo muito erudito, muito pouco popular. Porque ele é lite-

rário, ele tem cenas só literárias, ele tem cenas com pouco salto dramático, e para surpresa da gente este espetáculo é muito popular, as pessoas que pouco frequentam o teatro, as pessoas que não tem muito o hábito do teatro são as que mais ficam fascinadas com o texto. Isto tem sido uma grande surpresa. E é um texto que é difícil, um texto longo, um espetáculo que tem duas horas e quarenta. E para surpresa nossa a receptividade tem sido dez vezes maior do que a gente esperava.

P. Houve modificações no espetáculo depois da estréia?

R. Não, fiz afinações. Acertando coisas, porque geralmente na estréia é tudo muito ansioso. Então a gente foi acertando, botando a coisa mais dentro do tom, do timbre certo que tem que ser. Mas sem grandes mudanças, nada de substancial foi mudado. Foram acertados.

P. Que importância a crítica deu à montagem de Valle?

R. Na verdade esse espetáculo foi muito pouco visto pela crítica. Isso é um problema aqui da Escola, que a gente estreou em julho, que é férias, concorrendo com Olimpíadas, num lugar de difícil acesso, na Cidade Universitária, o teatro sem sinalização, então a gente tem uma série de empecilhos, que eu acho que atrapalharam um pouco. Mas as pessoas que viram, e pessoas de importância como Sábado Magaldi, Jacob Guinsburg, Carmelinda Guimarães, Hilda Zanut, são grandes críticos, que infelizmente não escrevem mais, ficaram impressionadíssimos. Eles falaram justamente que era o texto mais difícil do Valle-Inclán e que a gente chegou num resultado que é muito satisfatório, muito interessante e as pessoas ficam espantadas porque é o tipo de teatro que ninguém mais tem coragem de fazer. O texto montado como deve ser, sem concessão sem ter que ficar cortando, sem ter que ficar diminuindo, sem ter que ficar tornando a coisa leve. Então as pessoas ficam muito impressionadas com isso: entre aspas o teatrão, o grande texto, o grande espetáculo, os grandes atores, isso impressiona as pessoas. E quanto à crítica a gente tem muito pouca crítica escrita. A gente teve muita crítica das pessoas da classe que vieram e ficaram profundamente impressionadas, que disseram que este tipo de espetáculo é absolutamente inviável fazer num esquema comercial, só pode ser feito aqui mesmo.

P. Se tivesse de estrear comercialmente a peça faria alguma modificação na montagem?

R. Eu não mudaria não. Eu não faria uma grande temporada, eu faria um evento. Em vez de fazer aquelas temporadas de três ou quatro meses eu pegaria um teatro grande e faria uma tempo-

rada de três ou quatro semanas. Não acho que é um espetáculo que se sustente numa grande temporada.

P. Você tem intenção de montar alguma outra peça de Valle?

R. Eu sou completamente apaixonado pelo *Retábulo da avareza da luxúria e da morte*. Eu queria fazer os três juntos. Eu adoro, eu acho maravilhoso, e gosto muito do *Cara de prata*, também. Mas são projetos. Eu tenho certeza de que nenhum produtor vai me chamar para montar esses textos. Vai me chamar para montar comedinha do Feydeau, para montar comédia para ganhar dinheiro, essas coisas ligeiras e leves. Então ninguém vai me chamar e perguntar: — Você quer montar *Rosa de papel*? Mas me interessa, sim. É um autor que já está no meu repertório. Um dos meus próximos projetos é traduzir o *Retábulo*. Acho que não tem nenhuma tradução em português. Então queria começar a traduzir como exercício e talvez até para uma futura montagem.

P. A que você atribui o mito da irrepresentabilidade que se criou em torno do teatro de Valle-Inclán?

R. Esse texto foi escrito em 1920, e foi lançado em capítulos. A estrutura dele para os anos 20 era profundamente revolucionária. Se até hoje ele causa espanto, imagine isso nos anos 20, numa Espanha. Então acho que começa primeiro de uma coisa formal, é realmente que ele explode a questão da forma. Uma das questões que a gente se confrontou muito no processo de montagem era que “para mim ele não é teatral”. Então a gente se perguntou: — O que é teatralidade? Porque para essa nova geração, e a gente mesmo, que é muito pragmático, tem que ser o conflito, tem que ser o drama direto. Como que é você vai teatralizar cenas que não tem conflito nenhum? São dois literatos, três literatos sentados, discutindo conceitos literários. Como você pode fazer disso teatro? Ou seja, meu próprio conceito de teatralidade foi implodido com esse texto. Daí você começa a ver dentro do fenômeno teatral, dentro do palco, com o que você pode contar, além do texto, que te ajude na montagem dessa cena? Você vai contar com as rubricas dele, que ele te dá todo o clima, você vai contar com a música, você vai contar com a luz, você vai contar fundamentalmente com a interpretação do ator, e como você vai colocar, essa moldura, esse quadro, essa peça, dentro do todo que forma o espetáculo? E essa coisa da irrepresentabilidade é que as pessoas ficaram impressionadas com as rubricas, achando que tinha que fazer as rubricas ao pé da letra: o galo cantando, o cachorro conversando, o cachorro levantando a perna e urinando, o pássaro pas-

sando, e aquela coisa cinematográfica. Tanto é que eu acho que hoje, isso é mito mesmo porque com as técnicas teatrais, com os recursos tecnológicos que o teatro tem, eu acho que mesmo se você quiser fazer as rubricas ao pé da letra é perfeitamente viável. Então, eu acho que essa coisa caiu por terra.

P. Por que você acha que Valle é tão pouco representado na Espanha?

R. Eu acho que o problema maior é que esse não é um texto para o gosto médio. Esse não é o texto padrão. Ele é um texto difícil, sim, a discussão dele é erudita, sim. Por mais que ele tenha referenciais muito populares, que ele parta de um contexto muito popular, ele faz parte da dramaturgia desagradável, ele não mostra o mundo colorido e brilhante. Ele mostra uma cara da Espanha que acho que nem os próprios espanhóis querem ver. Então ele é muito desagradável. O teatro dele, sob certos aspectos, fede e ele faz questão disso. E eu acho que esse tipo de teatro hoje em dia, onde a cultura de massa, onde a cultura média, dominam, realmente fica muito difícil de ser feito. Não é um problema formal, não é mesmo. Acho que é um problema existencial, social.

P. E no Brasil? Por que ele Valle é tão desconhecido?

R. Ele é tão desconhecido quanto uma série de grandes escritores, de grandes músicos. A gente não tem tradução, são poucas as pessoas que podem ir direto no original. Acho que isso já limita, já fecha um pouco. Eu acho que literatura dramática é um gênero que ou você encena ou é muito difícil as pessoas comprarem para ler. Eu fico me perguntando isso também. Mas não sei responder claramente. Mas acho que principalmente pela falta de traduções. Que é um autor muito pouco traduzido, então as pessoas não tem acesso ao texto, não tem acesso ao autor.

P. Na sua opinião, Valle-Inclán ainda pode ter futuro por aqui?

R. Eu acho que sim. Mas eu acho que ele tem futuro, no esquema paralelo de teatro. Dentro do esquema comercial, dentro do esquema tradicional de teatro, ele nunca vai ter futuro. Graças a Deus.

(Entrevista concedida a Rubia Prates Goldoni em 27/07/96)



Braz apresenta Nelson Rodrigues 'irresponsável'

27/07/96

Autor: NELSON DE SÁ

Origem do texto: Da Reportagem Local

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-7

Edição: Nacional Jul 27, 1996

Seção: TEATRO

Vinheta/Chapéu: CRÍTICA

Braz apresenta Nelson Rodrigues 'irresponsável'

NELSON DE SÁ

da Reportagem Local

A entrada é grátis e a platéia é uma fileira improvisada de cadeiras. O palco, um corredor. O elenco, em parte, de alunos da escola Indac.

Mas "Viúva, porém Honesta", que acaba de estreiar, é das mais engraçadas e melhores peças em São Paulo. (...)

Ainda com alunos de teatro, mas da Escola de Arte Dramática, herança de quatro décadas do teatro paulistano, e também grátis, "Luzes da Boemia" é, porém, outra história.

Trata-se de produção cuidada, nada anárquica, num teatro com palco italiano e platéia que poderiam ser chamados de luxuosos.

É, sob direção de William Pereira, um belo espetáculo. O melhor do já experiente diretor, em anos.

A interpretação, certo, é reverente, em alguns casos empolada, denunciando um esforço de longos ensaios e pesquisa.

Mas também revela atores como Heitor Goldflus, de interpretação rigorosa do poeta Max Estrella, que vive seus últimos momentos _sua última noite, boêmio que é.

Ou ainda, Roberto Leite e Gero Camilo _este um "coveiro", ou "clown", de nascença.

Rigor, reverência, luxo, que tão bem retratam o teatro paulistano mais tradicional, herdado dos primeiros anos do Teatro Brasileiro de Comédia, não atrapalham.

Parecem localizar William Pereira, afinal, em seu ambiente.

Para tanto, nada melhor do que uma peça modernista de 1920, do espanhol Ramón del Valle-

Inclán , em que o diretor se permite evocar todo o cenário de vanguarda artística e boêmia de então.

27/07/96

'Luzes da Boemia' engrandece o desatino

William Pereira dirige adaptação da obra do dramaturgo espanhol Valle-Inclán

ANTONIO GONÇALVES FILHO

Ramón del Valle-Inclán, o dramaturgo espanhol (1866-1936), achava os vanguardistas uns farsantes e defendia a tese de que Goya havia inventado o grotesco, obrigando seu miserável, inculto e supersticioso povo a se ver refletido num espelho côncavo que o deformava. Essa visão paródica da tragédia espanhola acabou virando o "esperpento" no teatro e sua mais completa tradução está em *Luzes da Boemia*, peça inédita no Brasil que estréia hoje no Teatro Alfredo de Mesquita, da EAD (Escola de Arte Dramática), sob direção de William Pereira.

No mesmo teatro está em cartaz *Yerma*, de García Lorca, dirigida por Neyde Veneziano. Grande amigo de Valle-Inclán, Lorca preferiu, no entanto, a via lírica para traduzir as obsessões e os sentimentos do povo espanhol. Valle-Inclán pegou a estrada que o levou ao bizarro, à monstruosa definição de "esperpento", que designa originalmente uma pessoa excepcionalmente feia. Conhecido do público brasileiro apenas pela montagem de *Divinas Palavras*, dirigida por Iacov Hillel, Valle-Inclán criou o "esperpento" para deformar ainda mais as formas de expressão teatral, elevando o desatino, o absurdo, à enésima potência.

Não fez isso por perversidade. Valle-Inclán entendia que "a deformação deixa de ser uma distorção quando sujeita a uma matemática perfeita". É essa, aliás, a tese do poeta Max Estrella, principal personagem de *Luzes da Boemia*, que trata basicamente do conflito entre o ideal poético e o pragmatismo mundano. O próprio Valle-Inclán faz de sua peça uma grande parábola da deformação grotesca da sociedade européia. Max, um poeta cego e visionário, caminha ao lado de Don Latino, pobre diabo que pode ser visto como um Sancho Pança nessa jornada nada heróica por uma Espanha absurda, brilhante e faminta.

O diretor William Pereira poderia ter feito desse "esperpento" uma representação metafórica do Brasil dos sem-terra e seus antípodas, mas preferiu, segundo suas palavras, "construir uma peça bem temperada". Em termos teatrais, isso significa uma peça com várias tonalidades e timbres. Pereira diz também que evitou a caricatura nessa peça que jamais seria montada comercialmente no Brasil (tem mais de meia centena de personagens, o que inviabiliza qualquer produção).

"Só consegui concretizar esse projeto porque estou trabalhando com alunos da Escola de Arte Dramática da USP", diz o diretor. Pereira trabalha com 18 atores, que interpretam mais de um papel. O cenários, desenhados por ele, são os mesmos de *Yerma*, o reforçando a proximidade entre Lorca e Valle-Inclán, mortos, aliás, no mesmo ano. "Creio que a EAD pode fazer o melhor teatro experimental no Brasil, a exemplo do que acontece nas universidades americanas, que encenam os textos dos autores mais ousados."

Valle-Inclán é, nesse sentido, o autor mais indicado para um espaço de pesquisa teatral. O uso literário da palavra esperpento tem pouco mais de um século, mas foi Valle-Inclán quem se serviu do termo para designar o gênero e forjar uma estética teatral baseada na deformação. Ele humaniza animais e transforma seres humanos em bestas, entre outros artificios, para mostrar que a civilização européia não chegou a entender a diferença entre eles. Essa incômoda nivelção se traduz no discurso final do moribundo cego, quando, à beira da morte, manifesta sua dor diante da situação espanhola.

Seria fácil pontuar essa tragédia com referências culturalmente qualificadas. Pereira preferiu evitar

os estereótipos. A trilha sonora do espetáculo tem como tema principal *A Noite Transfigurada* de Schoenberg e, como o próprio Valle-Inclán evitava teorizar a respeito do esperpento, o diretor William Pereira não procurou no excesso, no exagero, a pista para sua encenação. "Como fenômeno estético, falar de esperpento é como falar da biomecânica de Meyerhold, ou seja, há um verdadeiro risco de esbarrar no formalismo quando se monta um texto de Valle-Inclán".

Ele admite que, na primeira fase dos ensaios, os atores chegaram a fazer exercícios físicos sobre o grotesco, mas, no final, o diretor cortou até a tertúlia entre animais irracionais que Valle-Inclán descreve em sua peça. "Numa das palestras sobre ele, um acadêmico citou Almodóvar como legítimo herdeiro do esperpento", diz, o que comprovaria a ressonância das idéias do dramaturgo sobre a maneira de retratar a tragédia espanhola. De fato, filmes como *O Que Fiz Eu para Merecer Isto?* ou *Entretenieblas* revelam mais sobre a Espanha contemporânea do que mil documentários.

[Homepage](#)

[Mapa](#)

[Volta](#)



Copyright 1996 - O Estado de S. Paulo - Todos os direitos reservados

Luzes da boemia: mais um Valle-Inclán equivocado

Esteve em cartaz durante o mês de julho passado, no Teatro Laboratório da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a primeira montagem brasileira de *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán.

Depois de tentar, em vão, por quase dois anos, conseguir patrocínio para montar a peça no circuito comercial o diretor, William Pereira, achou que valia a pena encená-la, com os alunos e alunas do terceiro e quarto ano da Escola de Arte Dramática, tão impressionado estava com a beleza do texto e tão desejoso de dar-lhe vida no palco, num espetáculo “sem concessões ao gosto médio” (ver entrevista).

Pena que esses excelentes propósitos não tenham se transformado em realidade cênica, e se tenha desperdiçado essa rara oportunidade de representar Valle-Inclán com todo o respeito que sua indomável rebeldia merece.

O espetáculo apresenta vários equívocos, a começar pela tradução que se deixa enganar por “falsos amigos” dos mais corriqueiros, como por exemplo *sótano* por *sótão* (*guardilla*) e não porão (seu verdadeiro correspondente em português), ou toma liberdades desnecessárias que adulteram o sentido original, como “no fundo do copo” (en el fondo del vaso) por “no fundo do cálice de vinho” (en el fondo del cáliz de vino).

Mas bem ou mal, a força do texto de Valle é tamanha que, mesmo tão maltratado pela tradução, ele resiste heroicamente e acaba fluindo.

Existe, porém, um equívoco maior e, pela sua natureza, irremediável, que compromete a montagem como um todo.

Trata-se de um erro básico de leitura, a partir do qual o espetáculo vai absolutamente contra a intenção de Valle de equilibrar o *esperpento* na corda bamba entre o trágico e o grotesco, descambando para uma comicidade incompatível com a violência doída que percorre o texto.

Uma vez estabelecido o burlesco como tom, tudo converge para esse registro e mesmo personagens que, no texto de Valle, beiram o francamente sinistro, como é o caso de Zaratustra, transformam-se no palco em divertidos palhaços.

Seguindo essa linha dominante, os atores compõem seus personagens com gestual, entonação e dicção muito mais próximos do modelo dos lamentáveis programas humorísticos da televisão que do antinaturalista teatro de marionetes proposto pelo distanciamento irônico da visão *en el aire* de *don Ramón*.

A música é outro elemento que quando não está reforçando o cômico, sublinha cenas, como a de Max com Lunares por exemplo, com um patetismo melodramático que só se encontra no texto como paródia.

A luz e sua função semântica, tão central na peça a partir do próprio título, quase não mereceu relevo, revelando clara desatenção às extensas e minuciosas rubricas do autor.

As poucas cenas onde o jogo de claro-escuro domina sobre a luz estática e uniformizadora, tornam mais que evidente o quanto o diretor poderia ter compensado o parco cenário — que a ausência de um palco giratório impôs — com uma utilização mais intensa e melhor orientada da iluminação.

O grande acerto do espetáculo, em termos do que poderia corresponder a uma montagem *esperpéntica* de *Lucas*, resumiu-se a um personagem criado pelo próprio diretor e, sintomaticamente, batizado de Esperpento: um inquietante anão saído de não se sabe que reprodução de Velázquez, que, com um sobretudo cinza que lhe chegava até os pés e um chapéu de abas pretas enterrado na cabeça, surgia sempre das brumas ou do meio de uma luz intensamente azul para dizer, na medida justa e no mais adequado tom, textos e poemas de *don Ramón*.

Este anão perturbador que, quando a cortina se levantou, foi logo esclarecendo o público quanto ao (mau) caráter da musa evocada (a musa grotesca que infelizmente acabou não comparecendo) é a melhor certeza de que, apesar desta malograda estréia, o espírito *esperpéntico* já se encontra no Brasil.

Que seja bem-vindo!

Rubia Prates Goldoni, 28/07/96

Observação final

Parece que o espírito *esperpéntico* realmente aportou por aqui, para ficar.

Há pouco menos de um mês, estávamos em Campinas e casualmente ficamos sabendo que haveria uma apresentação de *Divinas palabras*, no teatro principal da cidade, dentro da Campanha de Popularização do Teatro.

Apesar de não se tratar de um *esperpento*, foi difícil resistir à tentação de reproduzir aqui o programa, singelo como a própria montagem — que, no entanto, compensou a falta de recursos, técnicos e materiais, com a “garra” dos jovens atores.

Na saída, a moça que traduziu o texto, uma chilena que veio para o Brasil com os pais em 1976, confirmou o enorme trabalho que teve para fazê-lo e à observação de que seu nome deveria constar do programa, ela, prontamente respondeu:

— Não faz mal. Eu traduzi porque fiquei encantada com o texto e achei que valia a pena mais gente conhecer.

De fato, o teatro estava lotado.

Laboratório do Ator de Campinas
apresenta

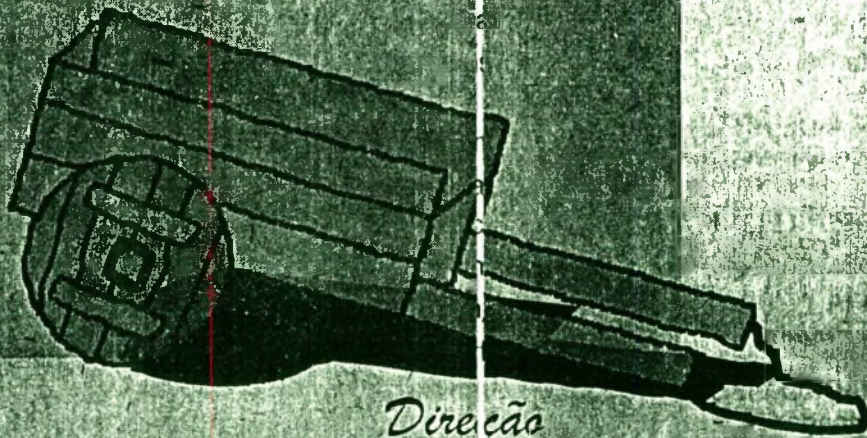


IVINAS



ALAVRAS

do espanhol
Ramón del Valle-Inclán



Direção
José Tonzzi

Elenco

BEATRIZ BASSI

Mari Gaila

CLAUDINEI ZANACHI

Cego de Gondar/Anão

ELEÍDA CAMPOS

Rosa, a Tátula

FRANCISCO AUGUSTO

Miguelin, o padronês

KÁTIA PÁTTARO

Marica do Reino

LEONARDO VAL DE CASAS

Bastian de Candás/Sétimo. Miau
Milon de Arnoya

MÁRCIA BALTAZAR

Joana/Ludovina/Justa

MARCOS CAMPOS

Pedro Gailo/Sacristão

PATRICIA MENESES

Vizinha/Mendiga Venturosa

PATRICIA VELONE

Simoninha/Anão

OAutor

Ramón del Valle-Inclán - nascido

Ramón José Simon Valle y Peña - veio ao mundo em 28 de outubro de 1866, em Villanueva-de-Arosa, cidade da Galícia, ao norte da Espanha, região isolada e, por muito tempo, hostil à evolução da sociedade, conservando certas instituições de origem feudal, bem como a originalidade de sua língua, de sua cultura, de suas raízes celtas.

Embora ainda pouco conhecido no Brasil, Valle-Inclán desfila ao lado de Garcia Lorca e Cervantes, como um dos grandes expoentes da literatura espanhola. Além de "Divinas Palavras", escreveu também "Luzes da Boemia" (1920), a novela "Triano Bandeiras" (1926) e a trilogia "Comédias Bárbaras".

Dom Ramón del Valle-Inclán faleceu em 05 de janeiro de 1936.

Qui sine peccato est vestrum . . . II

"Divinas Palavras" é o segundo resultado do Curso de Preparação de Atores, que o Laboratório do Ator de Campinas vem desenvolvendo desde 1994.

Mais do que informar, o objetivo aqui é estabelecer um processo, pelo qual o aluno vislumbre um caminho no vasto mundo do teatro.

É com satisfação infinita que apresentamos ao nosso público, mais um belo texto, que nos permite penetrar num rico universo, já densamente ilustrado por Bosch e Bruegel. Valle-Inclán foi um grande inovador, que, "segundo Juan Antonio Hornigón, ao lado de Maja Kóvski e Brecht, foi um dos primeiros dramaturgos a tomar em conta os aportes do cinema e, assim, dar ao teatro de seu tempo, um novo sopro".

Nosso agradecimento especial ao ator e diretor galego Andres Pazos por sua preciosa contribuição.

TEXTO D. Ramón del Valle-Inclán

ADAPTAÇÃO

José Tonezzi

ILUMINAÇÃO

Marcos Campos

DIREÇÃO MUSICAL

José Tonezzi

MIXAGEM

Jorge Moreira

FIGURINOS

Kátia Páttaro/Eleida Campos

CONFECÇÃO

Alessandra Buffa
Robson Castilho

MAQUIAGEM

Francisco Augusto

CENOTÉCNICA

Marcos Campos

CENOGRAFIA

Marcelo Campos/José Tonezzi

ADEREÇOS

Francisco Augusto/Marcos Campos

PREPARAÇÃO DE ATORES

Marcelo Campos

PREPARAÇÃO CORPORAL

Renata Deuse

ASSESSORIA DE ARTE

Zezé de Oliveira

CONSULTORIA TEÓRICA

Andres Pazos

FOTOGRAFIA

Isabel Pagano

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Ivan Manganeli

DIREÇÃO

José Tonezzi