

EL TEATRO FANTÁSTICO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX: EL CASO DE VALLE-INCLÁN

Juan Trouillhet Manso
Universidad Illinois Chicago

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de un a ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado (Valle-Inclán, vol. 1, 2001: 1235).

Así comienza Valle-Inclán su colección de relatos *Jardín Umbrío* (1903, 1914, 1920, 1928) en la que incluye dos obras que se encuentran a camino ente la narrativa y el drama: *Tragedia de ensueño* (1901) y *Comedia de ensueño* (1906). Si en su conjunto estos relatos son una buena muestra de su interés por lo sobrenatural, lo terrible y lo siniestro, las dos piezas mencionadas suponen su primera aportación a la variedad de teatro simbolista conocida como «teatro de ensueño», que constituye una de las corrientes renovadoras más importantes de la escena teatral del momento.¹ Este tipo de dramas fueron popularizados en el cambio de siglo por el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), quien con obras como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890) o *Pelléas y Mélisande* (1892) abanderaba el teatro simbolista del fin de siglo.

En estos primerizos dramas de Valle-Inclán lo fantástico no aparece de forma explícita sino que permanece latente, cediendo su protagonismo a lo inquietante y misterioso. Así mientras en la *Tragedia de ensueño* se dramatiza la inquietud, la angustia y la desesperación de una pobre abuela ciega ante el inminente final de su nieto, en un escenario cargado de funestos presagios; en

¹ Concretamente, para Rubio este tipo de teatro representó «la orientación más valiosa del teatro poético modernista» (1993: 109).

la *Comedia de ensueño* un cruel bandido enloquece, fascinado por la hermosa mano de una princesa encantada, que acaba de cercenar para apoderarse de sus joyas. La fuerza de estas obras reside, sobre todo, en su ambientación, en la creación de un mundo de ensueño, inquietante y misterioso, más que en el desarrollo de una acción dramática, que permanece como «adormecida» y que sólo parece progresar en la narración de los personajes. La confluencia de elementos dramáticos y narrativos en estas obras y su incorporación en una colección de relatos, anticipa tanto la importante interrelación entre novela y drama en sus obras posteriores,² como la utilización de recursos tanto dramáticos como narrativos en la presentación de lo fantástico en su teatro.

Ambas obras forman parte del «teatro de ensueño» que se extiende entre 1890 y 1910, con obras como el *Teatro fantástico* (1890) de Benavente, *La dama negra (tragedia de ensueño)* (1903) de Pérez de Ayala, o el *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra. Aunque la mayoría de estas obras no llegaron a representarse, por su reivindicación del arte y su oposición a la industria teatral, constituían una verdadera alternativa al teatro comercial. Apostaban por ello por un «teatro de arte», con espectáculos donde primaba la imaginación y la poesía, rompiendo con la representación mimética de la realidad, preponderante en los escenarios de la época (Rubio 1993: 103-107). Para ello formularon una serie de dramas poéticos y sensoriales, que dramatizan un ambiente de ensoñación misteriosa e inquietante. Construidos con una extraña combinación de silencios, voces, sombras, luces, estatismo y movimiento, están llenos de evocaciones y funestos presagios, explotando un fatalismo romántico y misterioso. En España, el teatro de Maeterlinck causó sensación en la nueva generación de escritores del cambio de siglo. Autores tan dispares como: Azorín, Martínez Sierra, Benavente, Pérez de Ayala, Rusiñol, André Gual o el propio Valle, entre otros, resultaron seducidos por su teatro misterioso, de un misticismo difuso y siniestro.

En definitiva, los partidarios de la renovación teatral llevaron su oposición al verismo escénico al terreno del arte, acentuando de forma

² Jesús Rubio Jiménez (1982 y 1998) e Iglesias Feijoo (1988), entre otros, han estudiado su importancia en su proyecto dramático en el que el teatro de Galdós es un modelo fundamental.

extraordinaria la conciencia del teatro como arte y como tal eminentemente convencional. Insistieron por ello en la necesaria «reteatralización» del teatro,³ con una vuelta a sus orígenes, a la ilusión escénica y a sus recursos más espectaculares y fantásticos, que la tradición del teatro realista había eliminado. Para superar la falta de representaciones se incidió en la importancia del teatro leído, con unas ediciones muy cuidadas, enriquecidas de ilustraciones, que por su belleza y por el cuidado tipográfico con el que fueron editadas, para Rubio Jiménez (1991) llegaron a ser los «escenarios» en que se pusieron en escena (103).

En España la renovación teatral la iniciaron los simbolistas con su teatro idealista, misterioso y fantástico, después fue continuada por los sucesivos proyectos de teatros de arte, pero, sobre todo, fue protagonizada por Valle-Inclán, quien a partir de sus *Comedias bárbaras*, construye una serie de dramas violentos, espectaculares y misteriosos, donde recrea con fuerza el espectro más inquietante de lo fantástico. Ningún autor de la época llega tan lejos en la utilización y exhibición de lo sobrenatural, lo siniestro y lo grotesco en el teatro en España de comienzos de siglo. Con dramas como *Águila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908), inicia lo que se conoce como su ciclo de «teatro bárbaro», constituido también por obras como *El Embrujado* (1912, 1913), *Divinas palabras* (1919,1920), *Cara de Plata* (1923) o el *Retablo de la avaricia, lujuria y muerte* (1927). En este ciclo lo fantástico y lo siniestro son elementos fundamentales, en la creación de espectaculares escenas de fuerte dramatismo, capaces de sobrecoger al espectador.

Para entender como funciona lo fantástico en Valle-Inclán es importante distinguir entre lo fantástico y lo siniestro, pues aunque lo fantástico pueda resultar siniestro, lo siniestro no tiene porque ser siempre fantástico. Es decir que ambos son coincidentes en cuanto ambos suponen una trasgresión y una amenaza para nuestro mundo real. Pero difieren en que mientras el efecto

³ El primero en reclamar la «reteatralización» fue el fundador del *Teatro de Arte* de Munich George Fuchs en su obra *Revolution in the Theatre* (1909). Según Rubio Jiménez (1993) el término reteatralización entre 1905 y 1910 estaba totalmente asentado entre los más importantes ensayos y discusiones del momento.

fantástico se basa en el enfrentamiento de lo natural con lo sobrenatural, lo siniestro se extiende al choque que provoca la aparición inesperada de lo insólito, lo funesto y lo extraño. Lo siniestro, por tanto, no se limita a la aparición amenazadora de lo sobrenatural sino que desarrolla todas las posibilidades de lo inquietante, de lo aterrador y de lo extraño.

En todas las obras de su «teatro bárbaro» Valle-Inclán mantiene, con algunas diferencias de estilo o intensidad, una ambientación inquietante de apertura al misterio, enriquecida con supersticiones y rituales mágicos o diabólicos. Aunque las situaciones más puramente fantásticas son escasas en su teatro, estas son de una intensidad y espectacularidad muy pronunciada. Valle-Inclán como la gran mayoría de escritores simbolistas se sitúa en una posición intermedia entre la creación de un mundo misterioso lleno de espectros y personajes diabólicos, tal como hace Shakespeare en algunos de sus dramas, y la aparición súbita e inquietante de lo fantástico y siniestro, tal como ocurre, por ejemplo, en Hoffmann y en Edgar Allan Poe.⁴

La raíz de lo siniestro en este teatro bárbaro está en la liberación de las fuerzas más oscuras de nuestro inconsciente, los instintos más básicos, primarios y violentos del hombre. El desvelamiento violento de lo que debería permanecer oculto o reprimido desencadena una ecuación trágica entre los tres elementos básicos de este ciclo dramático: la lujuria, la avaricia y la muerte. Ecuación que se cumple de manera implacable, de manera que todas las obras de este ciclo dramático representan diversas experiencias con la muerte de forma diversa e inquietante: ritual, mágica, patética, grotesca o truculenta.

Un elemento decisivo en la creación de lo siniestro en este teatro es la persistente y amenazadora presencia de unas fuerzas misteriosas que acechan a los personajes. Al igual que ocurría en algunos dramas de Maeterlinck, los caracteres de estos dramas se ven sometidos y amenazados por unas funestas fuerzas que escapan a su control y que desencadenan la inevitable tragedia.⁵

⁴ He estudiado este tema en otros artículos dedicados al teatro de Valle-Inclán, Trouillhet (2002, 2004).

⁵ Estas fuerzas siniestras que acechan a los personajes provocan un fatalismo irracional e incontrolado, que permite además mostrar a los hombres en lucha constante con sus vicios y sus virtudes. Así lo manifiesta el propio Valle en las declaraciones sobre las *Comedias bárbaras* recogidas por su amigo

Curiosamente el modelo fundamental para desarrollar dramáticamente la presencia de estas fuerzas misteriosas, lo encontró Valle-Inclán en las tragedias de Shakespeare, o de forma más específica, en la visión que muchos autores simbolistas, como el ya mencionado Maeterlinck, tenían a comienzos de siglo de algunas de sus tragedias. Consideraban al dramaturgo inglés como un maestro de «L'Inconnu», de las «fuerzas misteriosas que acechan a los hombres» y lo reivindicaban como modelo para su teatro de «misterio y sugestión». En general, los simbolistas vieron al dramaturgo inglés como una fuente de recursos siniestros y sobrenaturales con dramas cargados de violencia y espanto. Así lo entiende, por ejemplo, Antonio Ferrer y Robert, traductor de *Macbeth*, quien en su prólogo advierte de la trascendencia que adquieren las fuerzas misteriosas y sobrenaturales en la trama de la tragedia: «Y el Misterio, L'Inconnu, es el eje diamantino sobre el que gira el desarrollo y la acción misma de Macbeth. (...) El Misterio de Macbeth son las potencias superiores, el poder divino que enseña el porvenir y predestina la marcha y la norma de la vida de los humanos» (1906: 7).

Otro de sus principales traductores, Guillermo Macpherson subraya también en su introducción a *Macbeth* la importancia de lo fantástico en el drama, con la aparición de las brujas en la primera escena:

Con la aparición de las brujas se indica, no sólo que en el drama se va a desarrollar un argumento en el que influye lo sobrenatural, sino que el héroe va a ser víctima de una influencia misteriosa y mágica, y el ánimo del espectador queda desde luego preparado para aceptar lo sobrenatural como eficiente fuerza dramática (1904: 148).

Valle-Inclán, que reconoció reiteradamente a Shakespeare como su maestro, mostró también un especial interés por reivindicar los elementos más bárbaros y siniestros de su teatro. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en la obra del autor gallego encontramos la mayoría de los factores que estimulan lo siniestro. Lo demoníaco y la brujería forman parte de su universo gallego, que

Rivas Cherif en 1924, en las que subrayaba la importancia de estas fuerzas misteriosas que “motivan desde la forma hasta el más ligero episodio” de su *Comedias* en Aguilera Sastre (1997).

se nutre de supersticiones ancestrales, constituyendo un elemento fundamental de la trama de la mayor parte de las obras de su «teatro bárbaro». Así ocurre especialmente con la presencia de La Santa Compañía en *Romance de lobos*, las posibles artes brujeriles de La Galana en *El Embrujado*, la aparición del Trasgo Cabrio en *Divinas palabras*, o el ritual satánico de *Ligazón*.

Al comienzo de *Romance de lobos* nos sobrecoge con una impresionante escena que recuerda el comienzo siniestro de *Macbeth*. El Caballero Don Juan Manuel al regresar de noche a su palacio cree ver La Santa Compañía, las almas de los muertos que vagan por los caminos avisando de su próxima muerte a quién la contempla:

Retiembla un gran trueno en el aire, y el potro se encabrita, con amenaza de desazonar al jinete. Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía. El CABALLERO siente erizarse los cabellos en su frente, y disipados los vapores del mosto. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia. La blanca procesión pasa como una niebla sobre los maizales (Valle-Inclán, vol. 2, 2001: 447).

A la presencia de las *ánimas en pena* se añade un corro de brujas que preparan un conjuro que anuncia la muerte del Caballero. Esta escena que funciona como un oráculo al predecir próxima muerte del protagonista, recrea con fuerza el sentido siniestro de la obra. A partir de esta experiencia inquietante y diabólica El Caballero se siente portador de un maleficio y la muerte parece acompañarle a lo largo de toda la obra. En esta espectacular escena se conjugan el espanto, lo fantástico y lo siniestro, que se manifiesta con fuerza a través de la recreación de la muerte y lo demoníaco, pero sobre todo, con la inquietante confusión entre la realidad y la irrealidad que se produce al final de la escena. Pasada la siniestra visión, el protagonista y con él el lector/espectador, queda suspenso, en la duda de si todo ha sido una alucinación provocada por el alcohol o en verdad Don Juan Manuel ha presenciado a La Santa Compañía. Con esta confusión se rompe la distancia entre la realidad y la ficción, creando una sensación de inquietud y desconcierto: «EL CABALLERO

como si despertase de un sueño, se halla tendido en medio de la vereda. La luna ha transmontado los cipreses del cementerio y los nimba de oro. El caballero vuelve a montar y emprende el camino de su casa» (vol. 2, 2001: 449).

En *El embrujado* el papel de lo fantástico también resulta fundamental. Las fuerzas misteriosas y sobrenaturales, junto al poder maléfico de su protagonista, Rosa la Galana, configuran la experiencia perturbadora y siniestra a la que se enfrentan los lectores/ espectadores de este drama. Una escena representativa de la tensión de misterio y superstición que reina en la tragedia es el relato de Anxelo sobre su embrujamiento, todo un compendio de brujería y a la vez un pequeño cuento fantástico insertado en el drama:

Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salióme al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco de andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrarne... ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo, y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo reparo que a raíz del cabello le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: Tienes sangre en la frente. Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego salta a decirme: « ¿Tú vienes por el camino del río?» (Valle-Inclán, 2001: 1155).

En *Divinas palabras* el encuentro entre el Trasgo y la protagonista, Mari Gaila, configura un impresionante pasaje puramente fantástico, enriquecido de satanismo, magia y erotismo:

EL CABRIO revienta en una risotada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor a maizales. MARI-GAILA se siente llevada por una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del CABRÍO (Valle-Inclán, 2001: 116).

Las conclusiones que podemos establecer después de este análisis sobre lo fantástico/ siniestro en el teatro de Valle-Inclán son las siguientes: La recreación sistemática de lo siniestro, en unión con lo fantástico, en este ciclo escénico supone toda una revolución estética y dramática sin precedentes en el panorama teatral español de comienzos de siglo. La radicalidad de su proyecto, con un teatro bárbaro y siniestro, distingue a Valle-Inclán como uno de los grandes renovadores de la escena teatral, antes incluso de la creación del esperpento. Con la recreación de todo el espectro de lo siniestro en estas obras recupera todo el poder de sugestión y asombro de las tragedias de Shakespeare y todo el misterio inquietante de los dramas de Maeterlinck. En definitiva, los elementos siniestros en estos dramas contradicen el realismo de las comedias burguesas y amenazan el mundo racional, provocando una fuerte conmoción en el lector / espectador, a la vez que se configuran como un arma contra la moral tradicional burguesa y las convenciones estéticas vigentes en su época.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan (1997): *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, Ventolera, 3.
- BENAVENTE, Jacinto (2001): *Teatro fantástico* (ed. Javier Huerta y Emilio Peral), Madrid: Espasa Calpe.
- IGLESIAS FEIJOO, Luís (1988): «Valle-Inclán entre teatro y novela», *DHA* 7, pp.65-79.
- MAETERLINCK, Maurice (2000): *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande El pájaro azul* (ed. Ana González Salvador y María Jesús Pacheco), Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1999): *Teatro de ensueño. La intrusa* (ed. Serge Salaün), Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1903): *La dama negra (tragedia de ensueño) Helios*, II, pp.14-19.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1992): *Ideología y teatro en España, 1890-1900*. Zaragoza : Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.
- (1991): «Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena» *Revista de Literatura* vol. 53, no. 105, pp. 103-150.
- (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (1998): *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid: Asociación de directores de España.
- TROUILLHET MANSO, Juan (2003): «El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán», disponible en www.Elpasajero.com.
- (2004): «Valle-Inclán y Shakespeare» en *El teatro bárbaro y el esperpento*, disponible en www.Elpasajero.com.
- SHAKESPEARE, William (1904): *Macbeth en Obras Completas, Tomo II* (trad. Guillermo Macpherson), Madrid: Librería Perlado.
- (1906): *Macbeth*, (trad. Antonio Ferrer y Robert), Barcelona: Salvatella.

—VALLE-INCLÁN, Ramón María (2001): *Obra Completa*. 2 Vol., Madrid : Espasa-Calpe.