

Disparidad de dos artistas españoles en el centenario argentino: María Guerrero y Ramón del Valle Inclán

KOSS, María Natacha / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - natachakos@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: teatro comparado – centenario argentino -relaciones España Argentina*

» **Resumen**

El presente trabajo se inscribe en el proyecto UBACyT “Imaginario y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, en el que venimos repensando el concepto de grotesco moderno desde varias aristas.

En esta oportunidad queremos centrarnos en la recepción y productividad de dos artistas españoles que, habiendo visitado nuestro país en el mismo período, tuvieron destinos diferentes.

La primera es María Guerrero, actriz y empresaria cuya impronta signó el teatro nacional. Y Ramón del Valle Inclán, escritor y teatrista que, bajo el signo del esperpento, elaboró su propia teoría del grotesco desde la praxis artística.

» **María Guerrero, el legado para el Teatro Nacional**

Pese a la enorme relevancia que María Guerrero ha tenido para la historia del teatro hispanoparlante del siglo XX, no existe ningún volumen que reúna la totalidad de su trabajo. Su obra se encuentra dispersa en el recuerdo de las giras latinoamericanas, en el desempeño en el campo español y en el gran acontecimiento argentino relativo a la creación del Teatro Cervantes.

María Guerrero nació en Madrid el 17 de abril de 1867 en el seno de una familia de clase media acomodada, con relaciones sociales que llegaban hasta la aristocracia. Cumplidos los quince años —edad a la que por entonces solía terminar la etapa escolar—, en lugar de prepararse para el matrimonio, María Guerrero optó por la vocación artística y contó para ello con el apoyo de sus padres. Continuó entonces su formación con la gran actriz Teodora Lamadrid, quien además de dar clases particulares tenía su cátedra de declamación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. Entre el intensivo estudio y las buenas

relaciones de su padre, consiguió que Emilio Mario la admitiera en su compañía como dama joven en la temporada 1885-1886, cuando María Guerrero ya había cumplido dieciocho años. Debutó como parte de la compañía en el Teatro de la Princesa un 28 de octubre de 1885, con la comedia de Miguel Echegaray *Sin familia*. De este teatro será finalmente su propietaria desde 1908 hasta finales de la década siguiente, además de su vivienda particular durante los últimos años de su vida. Pero en los primeros tiempos de aprendizaje al lado de Mario, desarrolló su faceta como actriz cómica.

A partir del verano de 1894 comienza María Guerrero una nueva y definitiva etapa de su carrera artística. Tras conseguir del Ayuntamiento de Madrid la concesión del Teatro Español por espacio de diez años, se convierte, además, en empresaria y directora de compañía. Organizó una programación en donde estaban presentes el teatro clásico, el Siglo de Oro, las décadas centrales del siglo XIX y la puesta en escena de los dramaturgos españoles coetáneos. Los abonos para los “lunes clásicos” y para los “viernes de moda” —día de la semana dedicado a los estrenos— no tardaron en florecer. Para llevar adelante tan ciclópea tarea, la ayudó desde 1896 el que desde esa fecha fue su esposo, Fernando Díaz de Mendoza.

La opinión de que María Guerrero era una de las artistas españolas más prodigiosas fue casi unánime. Resulta difícil encontrar, salvo en los inicios de su carrera, algún juicio negativo sobre su interpretación. Su mayor virtud radicaba en el dominio de la voz, motivo por el cual los críticos convenían en que era principalmente una actriz de dicción. No obstante, a veces recibía críticas que puntualizaban la frialdad de su técnica, la falta de emoción interior y de hondura psicológica. Es por ello que la consideraba brillante, pero artificiosa.

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza tenían un concepto marcadamente naturalista de la puesta en escena, inspirado en las innovaciones de André Antoine y su Théâtre Libre. Las visitas de la pareja a París, sumadas a la breve estancia del director francés en Madrid en 1903, les brindó la oportunidad de conocer su estética creativa, cuyos principales preceptos adoptaron y aplicaron en sus creaciones posteriores.

Antoine recogió las demandas de Émile Zola en su manifiesto del teatro naturalista —publicado en enero de 1879 en *El Mensajero de Europa*— y se encargó de desarrollarlo en su labor de puesta en escena.

Espero que se pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y del vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos. Espero que los medios determinen a los personajes y que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que ya no haya ningún tipo de escamoteo, ni golpes de varita mágica que cambian, de un minuto a otro, las cosas y los seres. Espero que ya no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se nos estropeen observaciones justas por medio de incidentes novelescos, cuyo efecto es el de destruir incluso las partes buenas de la obra. Espero que se abandonen las reglas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la lección terrible de una investigación sincera. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del

hombre, a la descripción de la vida, en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas. (Zola, 2002: 178-179)

La compañía Guerrero-Mendoza recogió el guante de esa revolución teatral, apelando a una búsqueda permanente y refinada de verosimilitud, tanto en la escenotecnia como en la actuación

Una de las aportaciones más importantes de la compañía de Guerrero y Mendoza a la poética realista-naturalista, fue la de apagar las luces de sala en el momento de alzarse el telón. De este modo, los espectadores estaban obligados a concentrar toda su atención en el escenario pues, habitualmente, se distraían observando a la distinguida sociedad que ocupaba los primeros palcos. Al teatro se iba a ver, pero también a “ser visto”. La iniciativa, puesta en práctica por vez primera en el Español el 27 de octubre de 1900.

En marzo de 1897 nació el primer hijo de la pareja, Luis Fernando. Ese año, el empresario César Ciachi los había contratado para trabajar en el Teatro Odeón de Buenos Aires, pero se echó atrás a última hora. María y Fernando asumieron el riesgo económico del viaje y la compañía embarcó al mes siguiente, con Luis Fernando a bordo. Comenzaba así una larga y fructífera serie de giras por los países de habla hispana. Para las expediciones posteriores contaron con el apoyo del empresario Don Faustino Da Rosas, quien había conocido a la pareja antes de que pisaran América, ya que fue el encargado de ir a Madrid como apoderado de Ciachi.

La noticia de su llegada promovió una fuerte expectativa en el ambiente cultural bonaerense. Pero no todos veían de buen agrado que un teatro “comprometido” como el Odeón, inaugurara su temporada con una obra clásica como *La dama boba* de Lope de Vega. Recuerda García Velloso que:

En los escenarios de Buenos Aires veníase operando desde 1893 la degeneración del arte dramático castellano. Entregábanse los actores aquí afincados a interpretar exclusivamente, con entusiasta regocijo del público, las producciones del “género chico” (...). El último célebre español que había venido a Buenos Aires desde 1893, era D. Antonio Vico. Sus lamentables fracasos económicos en el Politeama y en el extinguido teatro Nacional de la calle Florida, no auguraban ciertamente, cuatro años después, un triunfo fácil a Da. María Guerrero y a D. Fernando Díaz de Mendoza (...). Por las redacciones y por los escenarios, se descontaba el fracaso de los artistas del Español. Jamás ninguna compañía extranjera pisó tierra argentina con augurios tan fatídicos. (García Velloso, 1999, 34-35)

El éxito fue rotundo. Felipe Sassone afirma que, gracias a los beneficios económicos,

Alquilaban a veces un tren exclusivo para ir de la capital al puerto de mar, y un barco entero para navegar rumbo a la América de su nueva colonización artística, y todo un piso del hotel de lujo, y más tarde multiplicaron sus automóviles. (Sassone, 1943: 69)

El sorprendente éxito de la dupla Guerrero-Mendoza subyugó a la sociedad de Buenos Aires, ganándose su respeto y admiración. Esto, además, provocó que se reinstalara el teatro español en todos los países hispanoparlantes. Y desde entonces, las giras pasaron a ser anuales.

Así transcurrió casi un cuarto de siglo, lleno de giras y éxitos. Y un día de septiembre de 1918, ante el asombro de todos, María y Fernando declararon públicamente la idea de erigir un gran teatro en Buenos Aires para que en él actuasen los mejores actores del mundo, así como las compañías argentinas. “Buenos Aires fue para la Guerrero lo que Madrid: su otro hogar, su otro teatro, su otro público, su otra gloria”, recuerda Pita Romero (1971). Y todos querían bautizar el futuro coliseo con el nombre de su fundadora, a lo que ella se negó rotundamente: prefirió que se llamará Cervantes, en honor del autor español.

Para su realización se utilizaron materiales fabricados a lo largo y ancho de toda España. En una entrevista con Eduardo Marquina (INET s/d), María daba cuenta de que:

—Hoy por hoy trabajan para el teatro Cervantes, Valencia, La Bisbal (Tarragona), Ronda, Sevilla, Lucena, Barcelona, Madrid... Se ha de trabajar aún en otros sitios. Por ahora, estos.

—¿Y de qué trabajan? —preguntó, empezando a tomar notas, sin que ella lo advierta.

—Vamos a ello... Por su orden. Valencia nos hace cantidad de azulejos y damascos. La Bisbal, en Tarragona, las rosetas rojas, para el suelo, que han de servir de fondo al bordado en colores de los pequeños mosaicos de esmalte. En Ronda, un carpintero artista construye las puertas de los palcos, copiadas de una sacristía vieja. En Sevilla... (se detiene un instante; sonríe. Sevilla es claridad, finura, sutilidad, sonrisa, siempre)... En Sevilla ¡qué sé yo! Mucho. Las butacas del patio, bargueños para los antepalcos, espejos, bancos, rejería, herrajes, azulejos... En Lucena, candiles, lámparas, faroles de diseño viejo y mano de obra medieval. En Barcelona, en los talleres de Alarma, la vasta pintura al fresco para el techo del teatro. En Madrid, los tapices, los reposteros grandes y chicos, los cortinajes y el telón de boca.

El trabajo catalán y madrileño se perdió en gran medida por el trágico incendio del sábado 10 de agosto de 1961. No obstante, con el centenario, se reconstruyó tanto el telón de embocadura como el fresco del techo gracias al uso del *mapping* digital, creado por Maxi Vecco.

Volviendo al siglo XX, recordemos que la Corona tampoco quedó al margen del acontecimiento. Alfonso XIII ordenó que todos los buques de carga de su gobierno, con destino a Buenos Aires, llevaran los elementos que se iban elaborando en las múltiples provincias aludidas. Algunos de ellos constituían verdaderas obras de arte.

Desde un principio se pensó al Teatro Cervantes como una obra de enorme magnitud: un aforo de 1700 espectadores distribuidos en 30 palcos bajos, 33 palcos balcones, 16 principales, 12 altos, 400 plateas, 150 lunetas principales, 200 lunetas de tertulia y, los demás, entre paraíso y barra. El espacio perteneciente a los artistas era de una amplitud y comodidad insoslayables. 31 camarines, dos amplios vestíbulos, un moderno sistema de calefacción y agua caliente y los primeros actores contaban, además, con dos pequeños salones privados y tocadores independientes.

Los espectadores, a su vez, iban a poder disfrutar en los entreactos de un amplio vestíbulo, un salón para fumadores y una confitería. Los palcos privados contarían con bargueños para guardar efectos personales y el subsuelo dispondría de una hostería de estilo siglo XVI y un local destinado a la exposición de industrias y arte españoles.

El proyecto se llevó por delante gran parte de una fortuna que llegó a los 30 millones de pesetas. El matrimonio Guerrero-Mendoza aportó 1 millón, pero:

Las obras comenzaron y el millón fue rápidamente absorbido. Varias operaciones de crédito realizadas para atender al insaciable compromiso no bastaron. Finalmente se apeló a un sistema absurdo: admitir cantidades con cargo al abono de las principales localidades, que así quedaron prácticamente improductivas. El negocio, en tales condiciones, era nulo, porque las localidades libres de esa especie de hipoteca no bastaban, ni con mucho para cubrir los gastos más perentorios. (Martínez Olmedilla, 1948: 249)

El lujo con que construyeron el Teatro Cervantes llevó al matrimonio prácticamente a la bancarrota. Vendieron su espléndido hotel de la calle Zurbano, flanqueado por los de Sorrolla y Echegaray, y acondicionaron como vivienda la planta alta de su Teatro de la Princesa, del que años después tuvieron también que desprenderse.

Si bien María y Fernando mostraron la madurez de su arte con una programación contemporánea e internacional, alternada con las realizadas por otras compañías, tanto europeas como argentinas, no pudieron solventar una deuda que ascendía a más de dos millones y medio de pesos. Por tal motivo tuvieron que entregar el Teatro Cervantes a la subasta pública. Enrique García Velloso, gran dramaturgo y periodista argentino, intervino eficazmente para salvar la joya arquitectónica de un destino incierto: solicitó al entonces presidente Marcelo T. de Alvear que el Gobierno adquiriera el edificio. El pedido no fue una apuesta a ciegas.

Alvear estaba casado con la soprano portuguesa Regina Pacini. Cuando llegó a la presidencia de la Nación en 1922 representando a la Unión Cívica Radical, Regina fue despreciada por la oligarquía porteña que condenaba su pasado en las tablas. Sin embargo, ella se destacó con acciones concretas vinculadas al compromiso con la sociedad y, especialmente, con la comunidad artística. En su papel de Primera Dama, en 1938 fundó la Casa del Teatro, una institución destinada a ayudar a artistas retirados y sus familiares en momentos difíciles. Hoy en día, en ese mismo predio de la Av. Santa Fe, funciona el Teatro Regina que, con un porcentaje de la recaudación, sigue solventando los gastos de la Casa del Teatro.

Por lo tanto, no es de extrañar que las gestiones de García Velloso llegaran a buen puerto, cuando argumentaba:

Todos ustedes conocen esta soberbia casa de arte y todos están al cabo de las desventuras financieras que, desde antes de su terminación, pesaron sobre sus ilustres iniciadores y propietarios. El Teatro Cervantes está perdido para ellos. De un momento a otro se producirá el 'crack' definitivo y pensando dolorosamente que el magnífico teatro pase a manos mercenarias, aconsejo al gobierno nacional su rápida adquisición y su entrega a la Comisión de Bellas Artes. (Sin datos de la edición. Disponible en:
<https://www.argentina.gob.ar/cultura/teatrocervantes/historia/la-comedia>)

Efectivamente, el Banco de la Nación compró el teatro y el edificio pasó finalmente a manos del Estado en 1926. En 1933 se dispuso por ley la creación del Teatro Nacional de la Comedia y se destinó para su

funcionamiento el Teatro Cervantes, bajo la autoridad de la Comisión Nacional de Cultura creada, a su vez, por la misma ley. Hoy en día, el Teatro Cervantes es el único teatro nacional que tiene la Argentina.

› **Valle Inclán en Buenos Aires es otro cantar**

La República Argentina, presidida por José Figueroa Alcorta, decidió celebrar el 25 de mayo de 1910 el Centenario de su Independencia de España, contando con la presencia de ésta. En el país ibérico, las decisiones sobre la composición definitiva de la comitiva oficial se retrasaron hasta que el rey, Alfonso XIII, entregó el poder a Segismundo Moret. Entre tanto, el interés argentino por la celebración se mantuvo. La figura de Eduardo Wilde, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Argentina en Madrid, personificó esa línea de continuidad.

Luego de la Semana Trágica acaecida en Cataluña¹, la tensión posterior puso sobre la mesa el punto más sensible: ¿cuál sería la acogida popular de la gente llana a la comitiva española encabezada por la Infanta Isabel, en el Centenario?

En medios proletarios, la reacción ante la visita fue violenta. El sindicalismo argentino (al tener orientación anarquista e internacionalista) se opuso de manera franca a la presencia de cualquier representación de la Monarquía borbónica en la República Argentina, concentrando la oposición en Buenos Aires. El 8 de mayo hubo nutrida manifestación a favor de la huelga general. El 18, cuatro días antes de la llegada de la comitiva española, se decretó en Buenos Aires el estado de sitio.

¹ La misma aconteció entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909, con Alfonso XIII como rey y Antonio Maura como jefe de gobierno. Tras la pérdida de Cuba y las Filipinas, España había buscado una mayor presencia en el norte de África, logrando el control sobre la zona norte de Marruecos. El 9 de julio de 1909 los obreros españoles que trabajaban en la construcción de un ferrocarril que uniría Melilla con las minas de Beni-Buifur, fueron atacados por los cabileños de la zona. Este incidente fue utilizado por el Gobierno de Maura para iniciar el reclutamiento de tropas para asegurar el control del protectorado marroquí, por lo que ordenó la movilización de los reservistas, medida muy mal acogida por las clases populares debido a la legislación de reclutamiento vigente que permitía quedar exento de la incorporación a filas mediante el pago de un canon de 6.000 reales, cantidad que no estaba al alcance del pueblo. Además la mayor parte de los reservistas eran padres de familia en las que la única fuente de ingresos era el trabajo de éstos. El domingo 18 de julio, fecha del primer embarque previsto en el puerto de Barcelona, varias aristócratas barcelonesas intentan entregar a los soldados escapularios, medallas y tabaco, lo que provocó tumultos populares que se agravaron cuando llegaron noticias de Marruecos sobre las numerosas bajas que se han producido en la zona de conflicto. Declarada la huelga general, las autoridades ordenaron la salida del ejército a la calle. El balance de los disturbios supuso un total de 78 muertos (75 civiles y 3 militares); medio millar de heridos y 112 edificios incendiados (80 religiosos). El gobierno Maura, por medio de su ministro de la Gobernación Juan de la Cierva y Peñafiel inicia de inmediato, el 31 de julio, una represión durísima y arbitraria. Se detiene a varios millares de personas, de las que 2000 fueron procesadas resultando 175 penas de destierro, 59 cadenas perpetuas y 5 condenas a muerte. Además se clausuraron los sindicatos y se ordenó el cierre de las escuelas laicas. El rey, alarmado por estas reacciones tanto en el exterior como en el interior cesa a Maura y le sustituye por el liberal Segismundo Moret.

Precisamente en 1910 emprende Valle con su esposa Josefina Blanco una gira por varios países de Latinoamérica con la Compañía García-Ortega (de la que Josefina era primera actriz), para incorporarse después a la Compañía Guerrero-Mendoza con la que continúa viaje a Chile y Paraguay, entre otros.

En un vapor de la “Mala Real Inglesa” la Compañía, en la que Valle figuraba como director artístico, embarcó en Lisboa y llegó, finalmente, a Buenos Aires el 22 de abril de 1910.

Don Ramón da cuenta en las crónicas que envía a España desde Buenos Aires de aquellos acontecimientos y aprovecha para criticar a la embajada oficial española, crítica que hace extensiva al Gobierno liberal. No obstante, la actividad del escritor durante su estancia en el país no se redujo a la de cronista. Además del estreno de *Cuento de Abril*, recibido con críticas muy favorables, impartió numerosas conferencias (al igual que ocurrió en los restantes países de la gira, especialmente en Chile), al tiempo que fue objeto de homenajes, entre los que cabe destacar el del Centro Gallego y el del Círculo Tradicionalista de Buenos Aires. En esta última ocasión, a la que Valle asistió como invitado de honor, proclamó sin tapujos su tardía incorporación al partido carlista, llamando a sus miembros “correligionarios”, que, a su vez, le agasajaron y correspondieron con grandes elogios en sus principales periódicos.

Según el diario *El Mundo*, en vísperas del viaje que aquí nos ocupa, se hablaba de la reconversión de Valle Inclán como escritor en “dramaturgo para niños”. Se referían a *La cabeza del dragón o Cuento de abril*. Y este último texto, pluralizado como *Cuentos de abril*, fue objeto de un tratamiento gráfico y literario de la renombrada revista *Caras y Caretas*, publicándolo en el momento en que don Ramón comienza a escribir las *Andanzas de un español aventurero. Hojas de mi cartera. De viaje por las Indias*, que publicaría el mismo diario, para gozo de Luis Seoane. Pero esta divulgación no era la primera. La misma revista tuvo dos entregas anteriores de mano del dramaturgo, cuyo motivo central fue el viaje de Estado de la Infanta.

He visto llegar a la señora Infanta de España y a su cortejo. Después he oído a los periodistas madrileños que vienen agregados hacer mil encomios del recibimiento y cien mil del platal gastado en cablegramas. Como los señores periodistas son tan diligentes, apenas desembarcados habían acudido a llenar cuartillas, y así fue que no tuvieron tiempo para enterarse y saber que la Señora Infanta había sido recibida con una declaración de huelga general y la ciudad en estado de sitio. Sin esta medida de represión acaso en el recibimiento las cañas se hubieran tornado lanzas.

No hay aquí un solo hombre culto que no comente la torpeza de los gobernantes españoles enviando una dama de estirpe regia a la ciudad donde hay más anarquistas, y donde el jefe de policía acaba de ser asesinado por un estudiante ruso. Y todo el mundo reniega de esos políticos españoles tan ignorantes y tan torpes que llevan a una tierra extranjera el estado de inquietud y de pánico que por su falta de destino y de energía han hecho crónico en España.

Recordemos que en 1910 y ya siendo un autor consagrado con numerosas obras publicadas entre las que se encuentran la totalidad de *Las Sonatas*, la trilogía de la *III Guerra Carlista* y varias de sus *Comedias Bárbaras*, se le ofrece a Valle Inclán la posibilidad de presentarse como candidato a diputado por el Partido Carlista en la circunscripción de Monforte de Lemos, oferta que rechaza al organizar su viaje por Argentina.

Será durante esta gira teatral donde nuestro autor no dejará de dar muestras de adhesión al Carlismo y al rey don Jaime III, pronunciando innumerables conferencias y llegando a ser agasajado en el Círculo Carlista de Buenos Aires con un banquete al que asistieron más de cien personas y en cuyos postres, tal y como recoge el diario *El Pueblo de Buenos Aires*, don Ramón manifestará:

Convencido de la grandeza del ideal carlista, entendía que era deber mío consagrar mis energías a su defensa, aunque ello significa restarme todos mis lectores anteriores, como en efecto me los resté en un solo día, pues al publicar mi primera obra carlista, no me quedó ni uno sólo de mis anteriores lectores, y la prensa en general que antes me llenara de elogios, no tuvo para esta obra ni la leve noticia de su aparición.

Pero no importa; estoy decidido a continuar la labor, dedicando el único brazo a manejar la pluma, y si algún día fuese necesario ese brazo para defender la Causa en otro terreno, a ello estoy firmemente decidido.

Como dijimos anteriormente, el viaje de Valle Inclán incluyó una serie de cinco conferencias que, organizadas por el Conservatorio Labardén, desarrolla en el teatro Nacional. Ellas son: *El arte de escribir*, *Los excitantes*, *La moderna literatura española*, *Los modernistas* y *La España antigua*. Se ha dicho que el autor nunca escribía sus conferencias, por lo que el contenido de las mismas ha llegado hasta nosotros gracias a la cobertura del diario La Nación, que realizó una síntesis de cada una de las jornadas. No obstante, estos cinco temas volverán a ser desarrollados por el autor en las ciudades de Mendoza y Córdoba, de las que también hay registro.

Pese a la curiosidad que generaba su presencia, la fastuosidad de la fiesta Centenaria opacó la recepción y la sala, día a día se fue vaciando.

1906 había marcado el retorno de Valle a las tablas como creador. El 25 de enero estrena en el madrileño teatro Princesa *El Marqués de Bradomín*. *Coloquios románticos*, una obra collage que, al refundir textos anteriores, tiende un puente entre las *Sonatas* y la trilogía “bárbara”, que comienza a pergeñar en estas mismas fechas. En 1907, junto a su primer libro de poemas, *Aromas de leyenda*. *Versos en loor de un santo ermitaño*, edita el texto inaugural de dicha trilogía: *Águila de Blasón*.

Con ella hace su aparición la saga Montenegro, encabezada por el patriarca, don Juan Manuel, viejo hidalgo de noble pazo gallego, que contempla con impotente rabia y honda nostalgia cómo su mundo, la arcaica sociedad que representa la Galicia decimonónica -la misma que Valle-Inclán vivió de rapaz-, se desmorona ante el empuje de la nueva y pujante sociedad burguesa, capitalista y liberal. Entre ambas aparecen las generaciones más jóvenes, desarraigadas por el cambio -los hijos del viejo hidalgo-, que acabarán por convertirse -con la excepción de Miguel- en ladrones del patrimonio familiar y, finalmente, en parricidas. Completan la trilogía *Romance de Lobos* (1908) y *Cara de Plata*, publicada en 1922 en la prensa y al año siguiente como libro. Tiene éste la particularidad de que, siendo el tercero de la serie, argumentalmente es el primero, ya que la muerte de Montenegro a manos de sus hijos, en *Romance de Lobos*, impedía continuar

el ciclo en esta dirección, por lo que Valle recreó en *Cara de Plata* los antecedentes lejanos del dramático desenlace. La progresión discontinua y la síntesis temporal, que son características del teatro histórico de Shakespeare, aparecen sistemáticamente utilizadas en la trilogía valleinclaniana, así como la contraposición entre espacios y temporalidades individuales y colectivos, entre lo dramático y lo histórico.

De la trilogía solamente se estrenó en vida de su autor *Águila de Blasón*, representada en Barcelona el 2 de marzo de 1907. Josefina Blanco interpretó un breve papel, ponderado en los comentarios críticos contemporáneos. No era la primera vez, ya había actuado en *El Marqués de Bradomín*, en 1906. Y según Margarita Santos Zas (Directora de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela) consta que preparaba el estreno de *Romance de Lobos*, ya que entre los manuscritos del escritor se conserva un ejemplar de la primera edición, con notas de puño y letra de Valle-Inclán, indicativas de la voluntad de adaptar el texto a los medios escénicos con que se contaba en la época, reduciendo su extensión, fundiendo o suprimiendo escenas y prescindiendo de todos aquellos elementos que, por su aparatosidad o número de personajes, podían dificultar su puesta en escena. Estos estrenos y, en particular, el de *Águila de Blasón* y el proyectado de *Romance de Lobos*, confirman que Valle, cuando escribió estas obras, pensaba en ellas como textos representables, lo que desmiente la idea, bastante extendida, de que las piezas dramáticas de don Ramón fueron concebidas como teatro leído.

Valle-Inclán fue ante todo un hombre de teatro, que enfocaba toda su literatura, como señaló Pérez de Ayala con perspicacia, *sub specie theatri*. Hecho que confirma el montaje de nuevas piezas teatrales: 1908 publica una reelaboración de su primer drama, ahora titulado *El Yermo de las Almas*, que estrenó Margarita Xirgu en Barcelona en 1915; en 1910 escenifica *La Cabeza del Dragón* (1 de marzo) y, con diferencia de días (19 de marzo), *Cuento de Abril*.

Esta última obra es la que trajo a Buenos Aires, con el protagónico de Josefina Blanco, estrenándose el 9 de mayo en nuestro país y el 15 de julio en Montevideo. Si bien la crítica periodística había augurado un gran éxito, para el 19 de mayo la obra ya había bajado de cartel. En Uruguay corrió una suerte similar, según la reseña del diario *El Día* de Montevideo:

¿Gustó a nuestro público esta joya, aclamada en Madrid y recientemente en Buenos Aires? No me atrevería a afirmarlo ni negarlo, por la sencilla razón de que el público... brillaba casi por su ausencia.

La amarga experiencia rioplatense tendrá resonancias. En una entrevista concedida por el dramaturgo al *Heraldo de México*, afirmará que Lugones era un gran poeta aún cuando los argentinos “no han hecho nada grandioso”, y ello porque “no nació en Buenos Aires”, la tierra de la “pampa árida y seca”, sino en la serranía. Tras finalizar la gira Hispanoamericana y haciendo un balance, dirá que Argentina es “una población fenicia, entregada al comercio, sin tradición, sin costumbres peculiares. Una mundana de París

con ojos de piel roja”. Y peor será su recuerdo en una conferencia sobre la pintura de Juan de Echeverría en 1923:

Dice Taine que los griegos eran ágiles de inteligencia, porque eran ágiles de piernas. Opuesto a este divino pueblo griego es un pueblo de las Américas: la República Argentina. Como la Pampa es llana e inmensa, como aquella vastedad monótona impide todo conocimiento fuera del plano, este pueblo no puede tener noción de nada. Todo lo sabe de oídas. Se le dice: un arroyo; y el argentino pregunta: ¿qué es un arroyo? Porque en la Pampa no hay arroyos. Un collado; y vuelve a preguntar el argentino: ¿qué es un collado? Porque en la Pampa no hay collados. Un peral con peras; el argentino pregunta: ¿qué árbol es ese? Porque en la Pampa no hay más árbol que el ombú. Y así de todas las cosas del mundo. Las saben por lecturas.

No es de extrañar entonces que nuestro país no haya sido prolífico en puestas valleinclanescas, aunque hay un proyecto que se debe destacar especialmente. En 1970, el país le rinde homenaje al autor español con el estreno mundial en la sala Martín Coronado de *Romance de Lobos*. Protagonizada por Alfredo Alcón y Heddy Crilla, bajo la dirección de Agustín Alezzo, esta puesta tendrá variopintas opiniones de la prensa pero será, sin dudas, un tardío homenaje de Argentina al esperpento.

› **Más incógnitas que conclusiones**

¿A qué se debió esta recepción tan disímil? Arriesgamos aquí dos posibles hipótesis que aún deben ser revisadas en profundidad.

Por una parte, la explicación política: tal y como se desprende de lo relatado, el matrimonio Guerrero-Mendoza no solamente pertenecía a la aristocracia, sino que además mantenía excelentes relaciones con la nobleza gobernante y contaba con su apoyo para una gran diversidad de empresas. Valle, por otra parte, mantuvo siempre su veta belicosa a la hora de relacionarse con la política española que, para el centenario, se encontraba en óptimos términos con el gobierno argentino. Suponemos que esta disidencia, a la vez que tampoco devenía en vínculos con el anarquismo ni con el socialismo nacionales, aislaron a nuestro dramaturgo del área de influencia necesaria para su desembarco.

Por otra parte, podemos esbozar también una explicación estética: si bien el esperpento, en su cercanía al grotesco, podría haber sido un estímulo para la vinculación poética, lo cierto es que en nuestro país el desarrollo del grotesco criollo será posterior y breve. Muy tempranamente el grotesco se transformará en un realismo costumbrista, ganando así la convocatoria de un público que había comenzado a perder.

Meros esbozos de posibilidades, estas hipótesis (como ya mencionamos) deben verificarse, ampliarse y contrastarse en próximas investigaciones.

Bibliografía

- AAVV (1697). *Ramón M. Del Valle-Inclán 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- García Velloso, E. (1999). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Gómez de la Serna, R. (1948). *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Martínez Olmedilla, A (1948). *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, José Ruiz Alonso.
- Sassone, F. (1943). *María Guerrero (La Grande), primera actriz de los teatros de todas las Españas*. Madrid, Escelicer.
- Zola, É. (2002). *El naturalismo*. Barcelona, Península.

Fuentes

- Diario *El Día de Montevideo*, 17 de julio de 1910
- Diario *La Nación*, sección "Teatros y Conciertos", 15 de abril de 1910, 29 de junio y 6 de julio de 1910
- Diario *La Prensa*, 10 de abril de 1910
- Pita Romero, L. (1971). "Recuerdo de María Guerrero". En diario *La Prensa* en 1971, s/d. Carpeta de recortes del Archivo INET.
- Revista *Caras y Caretas*, Año XIII N° 605, 7 de mayo de 1910
- Web <https://www.argentina.gob.ar/cultura/teatrocervantes/historia/la-comedia>