

## Informe sobre el trabajo de licenciatura

Petr Gojda, *Dramatická tvorba Ramóna Marii del Valle-Inclán*, 2009.

Dr. Juan Antonio Sánchez

El trabajo del señor P. Gojda es de una calidad excelente. Se ve que no sólo se trata de un ejemplo de reflexión, documentación y estudio, sino, al mismo tiempo, de amor al teatro y de interés profundo por la obra del escritor que ha decidido estudiar. Tengo que confesar que maneja una información bibliográfica que para mí es completamente nueva, por lo que he tenido el gusto de aprender muchas cosas acerca del teatro de principios del siglo XX. Pero esto, que de por sí ya dice mucho en favor de la calidad de la tesina, no representa su mejor acierto. Sino que lo es la profundidad y a la riqueza de la reflexión teórica en el análisis de la dramaturgia de Valle-Inclán, que se centra sobre todo en el subgénero de los esperpentos. Por todo ello, creo que el trabajo del señor Gojda es uno de los mejores que he tenido que enjuiciar y el gusto de leer.

No obstante, en el curso de la lectura del trabajo de licenciatura me ha sido imposible dar de lado a una serie de cuestiones y de dudas que iban surgiendo conforme avanzaba, y las expongo aquí como posibles puntos para la discusión a la hora de la defensa de la tesina. Creo que en el fondo responden a los tres focos conceptuales en los que se concentra la tesina para analizar la problemática que plantea la dramaturgia del autor español. Aunque no están expuestos por este orden, me da la sensación de que temáticamente resumen las líneas principales del análisis teórico. El primero sería la diferencia entre tragedia clásica y moderna; el segundo la cuestión de la dialogicidad en referencia al problema primero; y el tercero la funcionalidad del espacio dramático en las obras estudiadas.

Respecto al primer punto, la diferencia entre tragedia clásica y moderna –si es que ésta última es verdaderamente “trágica”– reside, entre otras cosas, en que la clásica apela, a través de sus personajes, a principios generales, mientras que la moderna pierde esa orientación ideal para dirigirse hacia el mundo mismo y su representabilidad. Esta diferencia básica en realidad nos lleva ya al segundo punto, porque, precisamente, la calidad ideal de la tragedia clásica hace que su discurso pueda ser concebido como “unitario”, mientras que la tragedia moderna se fundamenta en la dialogicidad misma del devenir y no se representa por una voz, sino por el diálogo de voces, entre las cuales ya no es la del autor la que predomina, sino que éste sólo “recoge” el concierto sinfónico que forma el ruido del mundo. Así parece expresarlo el autor en la página 35: “...v prvním případě konstruuje drama tak, aby čtenář v interpretaci vyvolal jednotný hlas antagonistických obecnin světa, které do postav „schovává“, v druhém naopak převede svět na obecniny sám, následně je zvýrazní a ukáže na ně prstem, čímž odkryje i sebe“. Sin embargo, poco después el autor dice que la “konfliktnost se neztrácí”, lo que promueve la siguiente pregunta: ¿no pervive el mismo esquema de la tragedia clásica en la nueva, ya que se da un conflicto que sólo puede ser conflicto entre dos elementos abstraídos de la esencial multiplicidad del mundo, y en tanto que abstraídos, dirigidos y reconducibles a una sola voz? La tragedia de Max Estrella puede reducirse, en ocasiones, a conflicto clásico, como sucede con la mujer y el hijo muerto, y en ella trabajan conceptos generales, tales como la justicia y la injusticia. Aunque el autor tiene razón, al tratar *Luces de Bohemia* como obra que está a medio camino, ya que en *Martes de carnaval* se abandona toda perspectiva moral. Sin embargo se mantiene la pregunta: ¿no busca toda dialogicidad siempre la representación de un sentido?

La dialogicidad abierta que el autor de la tesina adscribe a Valle-Inclán va de la mano con el distanciamiento del creador frente a sus criaturas. En realidad, cuando se habla en este contexto de distanciamiento hay que diferenciar entre el moral, es decir que el autor contempla a sus personajes sin sentimentalidad, sin emitir juicios, y el estético, más cercano al *Verfremdungseffekt* de Brecht, que consiste en recordar al espectador que lo que ve es una obra, y con ello fomentar su facultad crítica en vez de dejarle identificarse seráficamente con la acción. Evidentemente, a menudo se unen los dos, porque el distanciamiento moral es lo que convierte al personaje en figura de cartón o marioneta, y con ello se acentúa su teatralidad, como explica el autor de la tesina en la parte dedicada a *Martes de carnaval*.

Estoy de acuerdo con todo ello, y creo que el licenciando expone la cuestión con profundidad, sin embargo, a lo largo de todo su trabajo se percibe una cierta indecisión respecto a conflicto moral y distanciamiento o dialogicidad. Ya que, aunque parece que Valle se distancia, también es moral –por ejemplo en la página 45 se habla del apelo moral a la sociedad en el esperpento de *Don Friolera*. Paralelamente, en las páginas 11 y siguientes, se habla del distanciamiento causado por el simbolismo, pero el resultado es el mismo que en el realismo y naturalismo, hablar de la sociedad, y emitir un juicio. Y ¿no es eso lo que hace, al fin y al cabo, Valle, en el esperpento, emitir un juicio

sobre su sociedad? Entonces, no hay tal distanciamiento, o el distanciamiento es sólo una herramienta para hablar de lo mismo.

Evidentemente, no pretendo ser irónico ni tampoco dar la impresión de que tengo la respuesta a estas difíciles preguntas. Sólo expongo lo que me da que pensar, y ello gracias al trabajo del señor Gojda. Y creo que es algo que deberíamos comentar en la defensa. Tampoco se puede olvidar que, al hablar de dialogicidad, el autor de la tesina parece reducirse al teatro moderno, pero que, según Bajtín, es precisamente un rasgo de la novela moderna tal y como se manifiesta en Dostoievsky, pero también en Cervantes. Entonces, esa dialogicidad no sería, en cualquier caso, rasgo exclusivo del teatro finisecular, sino que está en las concepciones artísticas occidentales desde mucho antes. Difícilmente se buscaría algo parecido a esa dialogicidad en Lope o en Calderón –dramaturgos más “rancieros”, pero puede que pudiera encontrarse en Cervantes o en Shakespeare, digamos en *Hamlet* o en el *Retablo de las maravillas*, para no hablar de Molière y el gentilhomme que de repente se da cuenta de que no habla en verso.

Finalmente, tengo que decir que no estoy de acuerdo con el uso que se hace en el trabajo del espacio dramático. Me parece correcta la descripción de la espacialidad de *Luces de Bohemia*, con su recorrido dantesco, pero no comparto las ideas del autor de la tesina acerca de la incidencia del espacio en el conflicto dramático. Se dice, por ejemplo en la página 45 que hay un conflicto entre Max y el espacio dramático, pero se refiere con ello al conflicto con la sociedad, que se manifiesta a veces como una especie de coro al que el poeta ciego responde. Lo mismo en la página 44, respecto a don Friolera. No es el espacio lo que atenaza a los personajes, sino otro personaje que, en este caso es plural e invisible. Aunque puede que aquí se trate sólo de una cuestión de terminología.

Como comentario puntual, querría a lo último decir que, en mi opinión, se usa una traducción errónea de *Martes de carnaval* como *Mars karnevalu*, aunque no sé si es traducción del autor. Si se refiriera al dios romano de la guerra en español tendría que escribirse *Marte* de carnaval. Es verdad que los personajes son militares retratados grotescamente, así que puede haber un juego, pero el martes de carnaval es el día anterior al comienzo de la cuaresma, y por eso es el momento culminante del carnaval.

Debido a todo lo expuesto, propongo que la tesina sea admitida para su defensa y para que con ello se cumplan todos los requisitos administrativo-burocráticos tendentes a la obtención del título de licenciado de quien así lo pretende.

Juan A. Sánchez

