



KARL VALENTIN

*Teatro de Cabaret.*

Edición de Hiltrud Hengst y Pedro Álvarez-Ossorio. Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España: Madrid, 2007.

Valeria Garrote

Rutgers University. Spanish & portuguese  
Departament. New Jersey, Estados Unidos.

valegarrote@gmail.com

Bajo este título, *Teatro de Cabaret* ofrece una compilación de las obras traducidas por primera vez al español del comediante, dramaturgo, clown, cineasta, inventor y luthier Karl Valentin. Para quienes no conocen a Valentin más allá de las múltiples menciones de Brecht, este libro es una excelente introducción a su obra y a las operaciones estéticas de las vanguardias de los años 20, cuyos trazos continúan en el presente. Dos términos clave en esta compilación refieren a quién es Karl Valentin y cómo definen el teatro de cabaret los editores.

Una biografía resumida registra que nació en 1882 en Munich y que comenzó en 1902 sus actuaciones en cervecerías y bares acompañado de un instrumento compuesto por él mismo: el orquestrion. Luego se dedicó a ser payaso escribiendo sus propios monólogos «insensatos», acompañado de un acordeón. A partir de 1913 y hasta 1940 su lógica cómica encuentra una identidad demarcada cuando forma un dúo de actuación con la actriz Liesl Karlstadt. Durante los años 20 frecuentan sus espectáculos «los bohemios intelectuales de Schwabing, el barrio de los artistas revolucionarios» (18). En 1922 conoce a Brecht en Munich convirtiéndose en la principal fuente de elaboración del «teatro épico» y de la técnica de «distanciamiento». Juntos colaboran en dos películas y en la puesta en escena en el teatro Kammerspiele de Munich. En 1928 funda una productora cinematográfica y entre 1933-34 intenta fracasadamente la apertura de un «gabinete de horror y nonsense» (76). En 1946 se hace administrador de almacén, se cancelan sus programas de radio y muere en 1948 en Munich, «un lunes de carnaval» (77).

El «cabaret» de Valentin no es heredero de la tradición francesa del café concert sino de la tradición de los cantantes populares munienses, los payasos del teatro de varie-

dades y «los juegos teatrales de carnaval» de la Edad Media (62). Estos espectáculos considerados como «arte menor» se caracterizaban por representaciones cortas al estilo del *sketch* «sin un hilo conductor temático» y con «un marcado carácter circense» (13) en el cual se sucedían un gran número de actuaciones en establecimientos gastronómicos y con la intención de divertir. El lugar donde se hacían las funciones, propenso a la dispersión, estableció un código de comunicación más directa entre el actor y el público que impedía la «ilusión teatral» eliminando a la cuarta pared (14). Entre estos números, el que adquirió más importancia fue el del payaso. Valentin interpretaba en sus propios monólogos a diferentes payasos (el payaso cómico, musical) y otros personajes o «tipos cómicos» anclados en el mundo doméstico o del espectáculo, como el músico catastrófico, el marido insoportable, el enfermo hiponcondríaco, construyendo progresivamente un «micromundo-dramático» (15).

Tal como expresan en la exhaustiva introducción, la recuperación de este paradójicamente desconocido intelectual se debe a que Hengst y Alvarez-Ossorio habían traducido y montado varias obras de Valentin para la compañía de teatro sevillana Esperpento, dirigida por Alvarez-Ossorio. El proceso de selección y traducción incluye esta experiencia muy valorada para la interpretación de los numerosos juegos de lenguaje que caracterizan a las obras y «que han podido verse verificados sobre el escenario ya que un gran número de ellos han sido representados» (8). Además de Alemania y Francia, en España las obras de Valentin se representaron a partir de los años 80 con muy buena recepción. Entre ellas se destacan *Usted tiene otra visión del mundo!* (1980), *Kabaret para teatro de Krisis* (1983) y *El sueño del pato* (1999). Más que recopilar o analizar la recepción de las puestas en escenas de Valentin, la hipótesis que sustenta la introducción y la edición «trata de mostrar cómo Valentin emplea tanto formas tradicionales del teatro como formas vanguardistas, adelantándose a su época. Tesis que intentaremos verificar con ejemplos concretos de sus obras, contrastados con las manifestaciones y teorías del arte moderno» (10). La introducción es muy estimulante y cumple su objetivo presentando la personalidad y el tipo de espectáculo de Valentin, la configuración de su micro-mundo teatral por fuera de las tradiciones y con las nuevas formas vinculadas al arte moderno. También ofrece contextos de traducción de cada obra y una bibliografía detallada sobre el autor, apelando a intensificar la investigación.

Respecto a las relaciones con el arte moderno, especialmente con el cine y los movimientos literarios, la posición de Valentin ante las vanguardias de los años 20 es interesante para analizar al «intelectual de los márgenes». A la vez que por sus técnicas estéticas se acercaba a estos movimientos y era admirado por Thomas y Victor Mann, Hermann Hesse y Brecht, Karl Valentin parodiaba y ridiculizaba a las vanguardias literarias expresionistas, surrealistas y futuristas por considerarlas «pretenciosas y excéntricas» (Shulte cit. en Hengst y Alvarez 57). Valentin fue un pionero del cine mudo en Alemania, filmando sus obras de teatro y haciendo «películas que no se apoyaban en modelos literarios preexistentes» (38). Su humor diferente al de Chaplin y las películas americanas de los años 50, además reunía diversos medios artísticos, por lo cual se lo considera un precursor del espectáculo moderno y del «cómico que personifica el arte total» (38). Sin embargo, no obtuvo fama porque estaba desconectado de las vanguardias expresionistas y de la distribución del cine americano. Tanto por su afán de experimentación con distintos medios como por la parodización de las vanguardias que lo admiraban, Valentin reúne las características de un artista de vanguardia por fuera de la vanguardia.

Ni la guerra ni el declive de los cantantes populares por la llegada del cine impidieron el éxito de Valentin entre los estratos populares e intelectuales. ¿A qué se debía? Según

los autores, el éxito de sus espectáculos se centraban en «la inversión de los procesos habituales de comunicación» produciendo «el particular efecto cómico de Valentin» en los que «el espectador se ve llevado desde el estado del entendimiento al estado de confusión» (21). Si bien estas características son una constante, la descomposición del lenguaje se encuentra marcada en sus primeros monólogos combinados con el humor negro y la deformación de su aspecto físico. La segunda etapa de su obra (1914-1918) agrega la parodia a los grupos folklóricos alemanes y al teatro de variedades, revelando sus deficiencias, un tema recurrente en su obra: *El cabaret de Barrio*, *El atril embrujado*, *La reparación del reflector*. La parodia de Valentin «revela lo falso de las apariencias» pero también intenta «caricaturizar la realidad» (24) a través de un procedimiento de destrucción del significado que escabulle a la censura y a la vez denuncia «la falta de sentido de su época» (25). Este procedimiento es explotado particularmente en el dúo con Liesl Karlstadt, en el cual ella siempre establece la confrontación, provocando la situación límite que genera la tensión.

A diferencia del teatro clásico aristotélico de cinco actos que predominaba en el teatro alemán, Valentin explota la potencialidad de la *situación* en la obra de un acto o con escenas independientes entre sí. Las escenas independientes diluyen la acción, sus finales abiertos terminan en fracasos y muchas veces son circulares, dando cuenta de la imposibilidad de la resolución. Las obras muestran el mundo pequeño-burgués empobrecido en la República de Weimar, la destitución del hombre en la familia tradicional de la posguerra y el reposicionamiento de la mujer tensionando la doble condición de víctima y de responsable. Las situaciones tienen como tema central el fracaso de la comunicación en el matrimonio, la negación de entrar en el juego del consumo, el mundo popular privado y público exaltando «lo absurdo en lo normal» (34). Así, Valentin explota teatralmente la dimensión tragicómica de los problemas del hombre moderno y encuentra «en la distorsión, la disolución, lo grotesco y lo absurdo una nueva forma para expresar la problemática del hombre moderno» (61).

Los autores describen el estilo de Valentin en la expresión de Benjamin Henrichs «comicidad de la cabeza» (35). A diferencia del cine mudo en el que el efecto cómico anula la lógica de la verosimilitud, en la comicidad de Valentin «el efecto cómico se crea por la lógica» (35). En su humor nada espontáneo —aunque parezca improvisado— absurdo y negro subyace una «lógica de lo imposible» aplicándola al extremo hasta sus últimas consecuencias como en el monólogo «ATGO», «El acuario» o la escena «El confirmado».

En cuanto al espectador, ¿qué relaciones se establecían? A la relación directa, hay que tener en cuenta que Valentin utilizaba una teatralidad que provocaba el extrañamiento interno y externo, técnicas teatrales que serían retomadas por Brecht. En las obras de Valentin en muchas ocasiones el actor se dirige interpelando directamente al público, también se mostraba el backstage del cabaret para que el espectador participe del juego, utilizaba máscaras, o provocaba el distanciamiento con el personaje con alguien que «sale de la sala, pisa el escenario y se convierte en personaje» (47). La presentación principalmente caricaturesca de las situaciones para que el público captara su crítica social, provocaba una primera desorientación «para que desde esa situación de inseguridad y desequilibrio comience a pensar solo» (51). Los autores afirman que la dimensión tragicómica provocaba «primero una sonrisa, luego saciedad y crispación y finalmente una risa liberadora» (67). De manera que la comicidad cerebral, absurda y grotesca que se propone «desenmascarar la realidad social» apelaba a un público pensante, activo, siempre en tensión entre «la risa y el sufrimiento» al reconocerse en esas situaciones. La

relación entre el espectador y el éxito de este tipo de humor es interesante para analizar en cuanto a sus efectos en el tiempo. En una carta el propio Valentin escribía, en 1947, a un año de su muerte: «Todos los demás, si exceptuamos esquimales e indios, tienen más interés por mí que mis compatriotas» (cit. en Selig 277). Tal como señalan los autores, al finalizar la Segunda Guerra Mundial por primera vez Valentin interrumpe sus actuaciones, «su humor amargo y crítico ya no interesaba a nadie, el público pedía diversión ligera y valores positivos» (68). Su obra es retomada recién a partir de los años 60 y 90. De esta manera, el análisis de los editores respecto al público sugiere que la aceptación del humor negro de Valentin correspondía a la crisis social del período de entreguerra y que el propio Valentin era producto de esa crisis social. A la vez, sugiere un agotamiento de los lenguajes que eran eficaces y que terminan siendo desplazados en la posguerra por un cambio de gusto, «el público quiere otra cosa». ¿Se trata de un proceso de «fuera de tiempo» o de agotamiento?

Sin duda, el fracaso del lenguaje como medio de comunicación vincula la obra de Valentin con el teatro del absurdo y con las vanguardias posmodernas. De manera que Valentin, como los hermanos Marx, hizo de puente entre la tradición del cabaret, la *commedia dell'arte* y el Teatro del absurdo. El cuestionamiento a las convenciones lingüísticas y los clichés a los que Valentin era tan adepto explotan los juegos del lenguaje de Wittgenstein al máximo, siempre en situaciones reales. En este sentido lo fantástico se mezcla con el absurdo: «para Valentin, lo absurdo es intrínseco a la realidad, está presente en la vida normal y aparece cuando se examina el mundo a fondo» (53). Los elementos de la escenografía son realistas, lo «absurdo viene después, en el desarrollo de la situación dramática, cuando se van complicando y precipitando los acontecimientos, progresando en forma de espiral que podría continuar hasta el infinito» (53). Además del teatro del absurdo, tanto la auto-reflexión del lenguaje como el uso simultáneo de medios —la «multimedialidad o intermedialidad» por la que un medio cuestiona a otro medio—, relaciona a Valentin con la vanguardia posmoderna (57). El lector encontrará varias veces esta interesante tensión en los autores de esta introducción y en el recorrido propuesto en la trayectoria de Valentin, en la ambivalencia entre lo que constituye la modernidad y la posmodernidad. La transgresión de los límites de géneros entre lo culto y lo popular conviven con la intención racional de «desenmascarar a la realidad» predominando en el recorte los trazos modernos de Valentin en detrimento de los posmodernistas en torno a la identidad o a las dicotomías «superficial-profundo».

La selección de la vastísima obra de Valentin sigue los criterios de su autor en la insistencia de ciertas obras y «en aquella que pudieran interesar más a un público español contemporáneo» (8). A su vez, cada obra corresponde a la última versión corregida por Valentin y por diferentes versiones en discos, films o presentaciones, lo cual acentúa la idea de proceso y de movimiento. La compilación se divide en tres partes. La primera incluye dieciocho monólogos, desde los primeros *El acuario* (1907), *Soy un pobre hombre Delgado* (1906-10) hasta los que realizó durante los años treinta y cuarenta, *Obsesiones* (1938) *La abuela fantasma* (1939); *En el mas allá* (1944). La obra *Magneto-anzuelo-Piscícola* (1938) corresponde a la versión que hizo para el museo Panóptico, en el que expuso sus inventos surrealistas.

La segunda parte reúne veintisiete «Diálogos y escenas» realizados casi en su totalidad con la compañera artística Liesl Karlstad. En estos pueden verse los juegos de lenguaje, el grotesco y lo absurdo: *Clase de cítara* (1937); *Pelea con palabras bonitas* (1940), *En la tienda de discos* (1935), *El ayunador* (1941), *¿Dónde están mis gafas?* (1938), *Sonidos* (1947). Por último diez «Obras» con sus modificaciones: *Cabaret de barrio* (1916-1918),

*Cabaret de Barrio* (variante 1939), «*El confirmado* (1922), *El sueño del pato* (1924), *La reparación del reflector* (1925), *En el estudio fotográfico* (1927), *Van al teatro* (1933) y *Van al teatro* (variante 1940).

Valentin se encuentra entre los precursores del espectáculo moderno multimedia y del performance, así como del «teatro del absurdo» de Ionesco y Pinter. Leyendo sus obras surgen asociaciones inmediatas —no desarrolladas por los autores— con el grotesco de Valle Inclán y el grotesco criollo de Florencio Sánchez, el teatro del absurdo de Osvaldo Dragún o Jorge Díaz y por supuesto con algunas características del teatro posmoderno —esta última sí desarrollada—. A pesar de no ser la intención de los editores desarrollar esta semejanza de familia, la relación con Valle Inclán subyace en el nombre de la compañía dirigida por Alvarez- Ossorio, Esperpento, exaltando la similitud estética con el grotesco y la deformación en las obras de *Martes de Carnaval* de Valle Inclán, y por la insistencia en recordarnos que Karl Valentin murió un «lunes de carnaval» (77). Respecto a Latinoamérica, si bien no parecen registrarse estrenos de su obra, es notable el parecido con el «nuevo teatro argentino» de los años noventa. La lectura de estas obras provocará seguramente otras vinculaciones con América Latina y España, no incluidas por los autores y que forman parte de las preguntas que estimulan la vida de Karl Valentin.

Recepción: junio de 2008

Aceptación: septiembre de 2008