

Sobre la dificultad del teatro de Valle-Inclán: el caso de *Divinas Palabras*

Enfrentarse con el estudio de una de las obras dramáticas de don Ramón del Valle Inclán supone introducirse en una de las aventuras más extraordinarias y originales del teatro mundial contemporáneo. Probablemente desde el teatro del Siglo de Oro no se ha dado en nuestra literatura una revolución tan radical e importante como la realizada por Valle en sus veintinueve obras teatrales publicadas -algunas de ellas también estrenadas- en el lapso de tiempo comprendido entre 1899 (el 7 de diciembre fue representada por primera vez *Cenizas*¹) y 1930 (fecha de publicación, entre otras, de *La hija del capitán*²). "Constituye -tal como señala Francisco Ruiz Ramón- en su esencia la *invención de un teatro*, y no solamente un teatro más

(1) La obra fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid y en ella intervino como actor Jacinto Benavente. Fue una función organizada por amigos del escritor gallego con el fin de ayudarle a mejorar su difícil situación económica.

(2) Posteriormente, y en vida del autor, se estrenaron otras obras, pero que ya habían sido publicadas. Es el caso de *Farsa y licencia de la Reina castiza* (representada el 3 de junio de 1931 en el Muñoz Seca), *El embrujado* (el 11 de noviembre de 1931, también en el Muñoz Seca), y *Divinas palabras* (el 16 de noviembre de 1933, en el Teatro Español). *Los cuernos de don Friolera* fue de nuevo representada en el Teatro de la Zarzuela, el 14 de febrero de 1936, en una función de homenaje al escritor, que había muerto el 5 de enero.

entre los otros"³. La lectura de sus obras abre un enorme mundo de sugerencias. Sin duda muchos caminos de la literatura dramática universal de nuestro siglo aparecen también alumbrados y recorridos en los textos del escritor gallego.

Ahora bien, este teatro tan aplaudido y admirado en nuestros días, en el que muchas veces el lector o espectador actual ve reflejados sus problemas, sus emociones... no tuvo, sin embargo, la misma aceptación en vida del autor. El camino hacia el estreno de las obras fue muy difícil y tortuoso para Valle. Tanto es así que su esperpento más admirado y elogiado hoy en día, *Luces de bohemia*, tuvo que esperar muchos años hasta que finalmente fue llevado a un escenario. Resulta, pues, curioso (triste, también) comparar ahora el éxito teatral que obtuvo Valle en vida con el de Jacinto Benavente (los dos grandes amigos), así como el éxito que hoy les dispensa el público: Valle es admirado, representado, elogiado... A Benavente, en cambio, se le lee poco, se le ataca, aunque de tiempo en tiempo sigue obteniendo grandes éxitos de público...⁴ Valle Inclán, sin embargo, era plenamente consciente de la dificultad de su teatro y de los problemas que suponía a la hora de ser representado. Así lo expresa en una carta fechada en Cambados, el 12 de noviembre de 1913:

"Querido Barinaga: recibí *Romance de lobos*: no deje de enviarme el resto de la documentación.

Y ahora otra cosa: si usted advierte que para Fuentes ofrece dificultades hacer mis obras, dígame que conmigo a nada está obligado, y que no puede ofenderme el hecho de que no las haga, pues nadie mejor que yo sabe que no son obra de público, y mucho menos del público de provin-

(3) *Historia del teatro español. 2. Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1971. P. 99.

(4) Me refiero, por ejemplo, a la representación de *Rosas de otoño*, en el teatro Alcázar de Madrid, que durante 1990 y 1991 ha obtenido un enorme éxito de público.

cias. Son obras para una noche en Madrid, y gracias. No digo esto por modestia, todo lo contrario.

Ya llegará nuestro día, pero por el momento aún no alborea. Yo sentiría enormemente que Fuentes, por falta de franqueza conmigo, y el temor de disgustarme, quisiese ocultarme esta verdad que yo me sé de memoria.

Ahora estoy con otra comedia, y, si como espero, tiene más fácil manera de llegar al público, se la mandaré. Así pues, dígame que no haga gastos en esas obras, siempre lo nuevo que haga, como más diestro en el oficio, será más viable. Y mucho más cuanto ponga todo mi esfuerzo en que lo sean, pues hay que ganar mucho dinero..."⁵

Pero todavía más tardíamente, no lejana ya la fecha de su muerte, seguía pensando lo mismo, sin conseguir haber hecho más aceptables para los espectadores sus producciones dramáticas. Así lo hace saber a José Montero Alonso en una entrevista realizada en 1930 y publicada en *La Novela de Hoy*: "Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante"⁶. Estas mismas opiniones han sido expresadas por numerosos críticos, actores y, lo que a mí me interesa más a los efectos de este estudio, por directores teatrales. Así, Adolfo Marsillach:

"Valle Inclán -al menos yo así lo creo- fue un hombre al que el teatro de su época le venía estrecho. No cabía en el reducido círculo de las comedias de salón, de los decorados únicos, entre la polvorienta guardarropía de las cornucopias y los veladores. A don Ramón le salía su espíritu de poeta por los cuatro costados... Nosotros, los hombres de teatro de hoy, tenemos la obligación de demostrar que el teatro de Valle Inclán era quizás el más representable de sus contemporáneos, justamente porque fue el menos representado"⁷.

(5) La carta aparece reproducida facsimilarmente en el número de *Primer acto* correspondiente a noviembre de 1961 (n. 28), pp. 18-19, de donde la transcribimos.

(6) Apareció en la revista madrileña *La Novela de Hoy*, en el número 418, correspondiente a 16 de mayo de 1930. Ha sido reproducida parcialmente en varios sitios, y en su totalidad en la compilación de Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos, 1982. Pp. 188-192.

(7) Palabras procedentes del programa de mano realizado con motivo de la representación en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid (1966) de *Águila de Blasón*.

Y José Luis Alonso:

“Poner en pie, materializar sobre un tablado cualquier obra de Valle Inclán es la labor más arriesgada con la que jamás puedan encontrarse unos actores y un director”⁸.

Y Lluís Pascual:

“Existe un miedo terrible al enfrentarse con una obra de Valle Inclán. A Valle se le llama el “irrepresentable”. Durante mucho tiempo se ha dicho que sus textos, y más especialmente *Luces de bohemia*, no eran textos destinados para el teatro, sino, tal vez, fallidos guiones de cine”⁹.

Palabras estas últimas muy interesantes que abren un amplio camino de investigación en el que no me voy a detener en extenso ahora. Y esta dificultad de representación a la que me refiero, inherente, cabe afirmar, a toda la producción dramática valleinclanesca no es ajena tampoco a *Divinas palabras*, la obra, junto a *Luces de bohemia*, más conocida y aplaudida por el público actual.

Divinas palabras vio la luz en 1920, en los folletones del diario *El Sol*, apareciendo después como libro independiente en ese mismo año, editado por la tipografía Yagües. 1920 es una fecha clave en la producción literaria de don Ramón. Durante ese año se publicaron algunas de las mejores obras del escritor

(8) Vid. el programa de mano preparado con motivo de las representaciones de *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del Rey* y *La rosa de papel*, dirigidas por José Luis Alonso y realizadas en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, en la temporada teatral de 1968.

(9) Palabras de este director impresas en el programa de mano que se distribuyó durante las representaciones de *Luces de bohemia* en el Teatro Español de Madrid, en 1984. Algunos fragmentos de los textos citados en las notas (6), (7) y (8) pueden verse reproducidos en el libro *Exposición: “Montajes de Valle Inclán”*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Pp. 110-111, 128-129 y 230-231 respectivamente.

gallego: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *El pasajero: claves líricas*, *Luces de bohemia* y *Farsa y licencia de la reina castiza*. El escritor (cumplidos ya los cincuenta años) se encontraba en plena madurez literaria y artística. El camino hacia esa magistral creación suya que es el *esperpento* se había abierto definitivamente. Sin embargo, Valle no consiguió llevar a la escena su *Divinas palabras*. Y no lo consiguió hasta trece años más tarde. Tras una lectura pública, celebrada el 24 de marzo de 1933, la obra se estrenó el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español de Madrid. Fue llevada a cabo la representación por la compañía de Margarita Xirgu¹⁰ y Enrique Borrás, la escenografía fue encargada a Castelao y la adaptación y dirección a Cipriano Rivas Cherif. Confiaba el escritor plenamente en la labor de todas estas personas y, aunque ni siquiera pudo presenciar el estreno, esto no fue debido, como en alguna ocasión se ha señalado¹¹, a desavenencias con el adaptador, sino -el propio Valle lo dijo- porque tuvo que marchar a Roma, donde a la sazón era director de la Academia Española de Bellas Artes en dicha ciudad:

“—¿Asistirá usted al estreno, don Ramón?

—No podré. Es más: quizá no pueda presenciar los ensayos. Me marcho enseñada a Roma. Por la interpretación no temo. Sé que Rivas Cherif cuidará esto con sumo cariño. Por otra parte, la Xirgu y Borrás han de estar muy bien en sus papeles. El complemento lo dará Castelao. De él depende, en la estampa de *Divinas palabras*, lo más inmediato para que Galicia esté presente en la escena”¹².

(10) Diversos datos sobre el estreno así como sobre las relaciones entre la Xirgu y Valle pueden encontrarse en los artículos de José Montero Alonso, “Historia gráfica de Margarita Xirgu”, *Semana*, 10-V-1969, pp. 5-8 y 17-V-1969, pp. 51-53.

(11) Vid. Vicente Vega, “Los estrenos de Valle Inclán”, *Primer acto*, 28 (1961), pp. 20-28.

(12) Declaraciones realizadas en *El Sol*, el 25 de marzo de 1933, con motivo de la lectura pública llevada a cabo la noche anterior (Dougherty, ob. cit., p. 250).

Mas de nuevo el éxito se le escapa. La obra vuelve a ser "obra de una noche" y no dura en cartelera siquiera unos días. Un crítico de dicha velada, Juan Chabás, así lo refiere: "La obra de Valle Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes"¹³. Así también recuerda, amargamente, Luis Cernuda una noche de representación de la obra: "No olvidaré una noche de segunda representación en el Teatro Español de Madrid de *Divinas palabras*. Apenas sí asistían unos pocos espectadores, ocupando algunas butacas de las dos primeras filas"¹⁴.

Las cosas habían de ser de manera muy diferente en el importante reestreno de la obra llevado a cabo en Madrid, el 17 de noviembre de 1961. El local elegido para esta ocasión fue el Teatro Bellas Artes y la adaptación corrió a cargo de Gonzalo Torrente Ballester. Dirigidos por José Tamayo, los actores de la compañía "Lope de Vega" -Nati Mistral, Manuel Dicenta, Alberto Mendoza...- lograron un éxito total, completo, haciendo conocer por fin al público a don Ramón como autor teatral. Una reseña de tales representaciones se expresa en los siguientes términos:

"El acontecimiento más importante de la actual temporada madrileña de teatros lo ha constituido, sin duda, la presencia de *Divinas palabras*, de Valle Inclán, en el escenario del Teatro Bellas Artes. La obra fue dada a conocer al público el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español, por Margarita Xirgu. En volumen, había aparecido en 1920. Sin embargo las representaciones de ahora han tenido un valor, prácticamente, de estreno. No se tachen de exageradas nuestras afirmaciones. Nos estamos refiriendo a la masa de espectadores anónimos que determina, en definitiva, el éxito -o el fracaso- tangible, vivo, real, de la obra de teatro. Y, para este público, *Divinas palabras* ha constituido una novedad. Más aún: una deslumbradora sorpresa"¹⁵.

(13) Reseña del estreno de *Divinas palabras* publicada en *Luz*, el 17 de noviembre de 1933. Ha sido reproducida por José Esteban en su libro *Valle Inclán visto por...* Madrid, Ediciones de El Espejo, 1973. Pp. 123-126. La cita en p. 126.

(14) *Ibidem*, p. 246.

(15) José Montero Padilla, "En torno al gran éxito de *Divinas palabras*, de Valle Inclán", *Arbor*, 193 (enero, 1962), pp. 70-72. La cita en p. 70.

El éxito, como vemos, fue de auténtica excepción. El sentido de la obra valleinclanesca parecía calar ya en las mentes de los espectadores españoles. Su teatro se mostraba como una creación estética de profunda modernidad, en la que, incluso, se podían captar muchos aspectos característicos del teatro universal de más rigurosa última hora. Valle, otra vez (como también sucedió con la novela -v. g. *Tirano Banderas*-), era un adelantado a su tiempo.

No hay que olvidar, sin embargo, que a esa revalorización de Valle contribuyeron diversos factores. Fue debida, en primer lugar, a la propia y enorme valía de la obra del escritor gallego, pero también a la evolución del espectador teatral, ya más acostumbrado a obras innovadoras, que se salen del tipo de teatro predominante durante mucho tiempo en las carteleras españolas. Contribuyó también el hecho del mayor acercamiento al gran público de las obras de Valle. Precisamente a partir de 1960 empezó a reeditarse en colecciones de gran difusión gran parte de su *corpus* literario, ya, en algunos casos -como el que nos ocupa- difícil de encontrar. Así, por citar un ejemplo evidente, la colección Austral, de Espasa Calpe, editó en 1961 *Luces de bohemia, Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del bautista, Sacrilegio), La marquesa Rosalinda*, etc.¹⁶. También merece la pena destacar en este sentido las llamadas de atención que desde diversos medios hicieron escritores, críticos e intelectuales del momento, creando un clima de aceptación y reconocimiento de la producción valleinclanesca. De todas ellas, quiero destacar la del adaptador de *Divinas palabras* en 1961, Gonzalo Torrente Ballester:

“Mientras escribo estas líneas se prepara la representación de *Divinas palabras*. No es posible predecir si su fortuna será igual o mejor que en la representación dada en 1933. En cualquier caso, se habrá llevado una vez

(16) Cfr. José Montero Padilla, “Presencia de Valle Inclán”, *Arbor*, 206 (febrero, 1963), pp. 138-140.

más a las tablas la obra más teatral de un escritor que pudo haber sido nuestro gran dramaturgo moderno; que no lo fue por falta de "habilidad" y también a causa de nuestros hábitos teatrales, pretéritos y presentes, con los que tan mal se compaginan la originalidad y la fuerza. Espero, sin embargo, que el público de nuestro tiempo sea capaz de acercarse cordialmente, piadosamente, a las alegrías, desventuras, vicios y virtudes de unos cuantos aldeanos gallegos puestos en solfa dramática por un escritor excepcional"¹⁷.

Divinas palabras es considerada en líneas generales por la crítica como la obra que sigue el camino iniciado por Valle con las *Comedias bárbaras*, donde Galicia es el fondo en el que se desarrolla toda la acción. El escritor gallego ha abandonado ya casi por completo las reminiscencias y elementos que unían sus creaciones anteriores con una tradición aristocrática decadente. En este caso el personaje decadente (v. g. don Juan Manuel de Montenegro), figura central en esas obras, es sustituido por el coro que, si bien presente ya en *Comedias bárbaras*, alcanza aquí un destacadísimo papel. También en líneas generales se señala que es "a tragi-comic tableau of superstition, lust, greed, death, cruelty and primitive innocence"¹⁸. El problema se plantea, sin embargo, a la hora de decidir cuál fue la intención última de Valle al escribir esta *Tragicomedia de aldea*. O, mejor dicho, ¿qué interpretación podemos sacar de ella? Quizás en esto radique una de sus mayores dificultades, como lo prueba el número y diversidad de interpretaciones que se han postulado. John Lyon dice al respecto:

"The play poses difficult problems of interpretation, owing mainly to the apparent lack of an intellectual viewpoint. It would be difficult to encapsulate the action in any kind of moral or philosophical statement. It

(17) Gonzalo Torrente Ballester, "Introducción a *Divinas palabras*", *Primer acto*, 28 (1961), p. 5.

(18) John Lyon, *The theatre of Valle Inclán*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988. P. 91.

is a play which does not readily lend itself to analysis and the pencilled line in the margin marking the 'significant' passages. Critics have also been disconcerted by its moral ambiguity. There is little to orientate an audience's response in any particular direction, no character sufficiently contrasted with the world depicted to provide us with a sense of perspective and an alternative point of reference to assist in the formulation of an attitude. The title itself is problematical. What is the author's intention behind the effect of the latin words uttered by the sacristan and how does this episode link up thematically with the rest of the play?"¹⁹.

Especialmente problemáticas son, sí, las escenas finales de la obra, con la persecución de Mari Gaila, su baile completamente desnuda ante sus perseguidores, su ida hacia el monasterio sobre un carro ("Rodante y fragante montaña de herno, el carro, con sus bueyes dorados, y al frente el rojo gigante que los conduce, era sobre la fronda del río como el carro de un triunfo de faunalias"²⁰), el perdón final del sacristán con las palabras latinas... Así, se ha sugerido una interpretación alegórico-histórica de *Divinas palabras*. Manuel Bermejo Marcos identifica a Antonio Cánovas del Castillo con el sacristán, a Sagasta con el compadre Miau, a la perrita Coimbra con Castelar, a la muerte de Juana la Reina con la muerte de Alfonso XII, etc. y señala que "con habilidad y técnica magistral el autor ha dramatizado una situación de la historia de España; ha esperpentizado figuras y hechos de 1885 -y posteriores- con la intención explícita de acusar a los gobernantes desaprensivos de 1920 de situaciones semejantes. Desenmascarando personajes y situaciones de un tiempo no muy lejano que pasaban por "decentes", cuando no se nos pretendía hacer que eran "ejemplares", Valle denuncia males que persisten en la década de los años veinte y que amenazaban con llevar al país a una catástrofe cierta"²¹.

(19) *Ibidem*, p. 92.

(20) Jornada III, escena cuarta. Sigo la edición de Espasa Calpe, Madrid, 1961, p. 132.

(21) Manuel Bermejo Marcos, *Valle Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca, Anaya, 1971. Pp. 198-199. Sobre *Divinas palabras*, *vid.* pp. 187-228.

Gustavo Umpierre, por su parte, realiza una interpretación basada en filosofías vitalistas (Bergson y Nietzsche) que reaccionan contra una concepción mecanicista del mundo. Contempla la acción de *Divinas palabras* como una lucha entre ideologías: la moral tradicional representada por Pedro Gailo, la indulgencia sobre los instintos vitales representada por Mari Gaila y el principio de investigación racional o intelectual representado por Séptimo Miau. Todas ellas, en último extremo, son estériles y degeneran hacia una retórica vacía, degeneración moral u orgullo vacío²². John Lyon propone verla en la dirección de la conjunción de catolicismo y agnosticismo que Valle había mostrado en *La lámpara maravillosa* y postula una interpretación que no es satírica ni moralizante. "Valle Inclán's view of the world in *Divinas palabras* -señala Lyon- is that of a mystic, a view of humanity imprisoned in its 'cárcel de tierra', exiled from its spiritual home"²³.

Esta dificultad interpretativa que presenta el texto no se produce en el plano estructural de la obra. Desde este punto de vista, la obra está dividida en tres jornadas, la primera de las cuales tiene cinco escenas, la segunda diez y la tercera, de nuevo, cinco. Sigue un desarrollo lineal, no existiendo vueltas al pasado, ni adelante de acontecimientos, pero sí escenas que bien pudieran haber sucedido paralelamente: Mari Gaila fornicando con Séptimo Miau, Pedro Gailo intentando forzar a Simoniña y la muerte del enano hidrocéfalo. Además, cada una de las jornadas presenta un punto culminante en torno al cual se desencadenan las diversas acciones que tienen lugar en la obra: en la primera jornada es la muerte de Juana la Reina (esc. 2), en la segunda es la muerte del enano (esc. 7) y en la tercera es el descubrimiento por parte de Miguelín el Padronés de Mari Gaila fornicando con el "titiritero" (esc. 4). Estos tres hechos,

(22) "*Divinas palabras*: alusión y alegoría", *Estudios de Hispanófila*, 18 (1971), pp. 3-17.

(23) Ob. cit., pp. 102-104.

creo, son los desencadenadores en gran medida de la acción a lo largo de toda la obra, y, a su vez, permiten el encadenamiento e interrelación de las diversas escenas²⁴. No quedan, por otra parte, elementos sueltos que podrían ir en detrimento de la "perfección" estructural de toda la obra. Así, el caso del Conde Polaco por el que pregunta la pareja de la Guardia Civil en la jornada II, esc. 2 (p. 58). Más tarde sabemos que es el peregrino que se había sumado a la comida de Mari Gaila y el ciego de Gondar. Dicho personaje aparece en una acotación apresado ya por la Guardia Civil (jornada III, esc. 2, p. 117).

Otros aspectos que podían crear también dificultad en la comprensión de *Divinas palabras* son las ambigüedades que referidas a Séptimo Míau aparecen a lo largo de la obra. En un caso se resuelve. Así, la posible de identificación de Séptimo con el Conde Polaco (como así creía Mari Gaila) no es tal. En otro caso la ambigüedad parece permanecer. Me refiero al

(24) Sin extenderme mucho en ello, creo que el único hecho que podría escaparse a esta interpretación es la irresistible atracción de Mari Gaila hacia Séptimo Míau. Ella le desea sin haberle conocido siquiera (III, 2, p. 60), se declara como "mujer enamorada" (III, 2, p. 117) y no puede evitar los requiebros de Séptimo, cayendo irremediablemente en sus brazos. Ahora bien, creo que detrás de las relaciones entre ambos hay algo más que un simple deseo carnal. En el caso de Séptimo Míau me parece evidente tal y como se desprende de su conversación con Simoniña en III, 3, pp. 118-119. Otros textos pueden espigarse que revelan este mismo sentido "interesado" o de "comerciante" de este personaje: I, 2, p. 26; II, 7, p. 83; etc. Con Mari Gaila esto parece más difícil. No obstante, en una ocasión ambos personajes son equiparados en cuanto a su carácter: "son pieles del mismo pandero", dice Miguelín (II, 7, p. 83). Además en dos ocasiones más Mari Gaila parece demostrar hacia Séptimo Míau algo más que amoroso deseo: podía ver en él a la persona ideal para la explotación "comercial" del enano:

"Mari Gaila.- ¡Séptimo Míau! tengo oído, y de su perro *Coimbra*. A lo que cuentan, es un tuno de mucho provecho".

(II, 2, p. 53)

"Mari Gaila.- [tras la muerte del enano] ¡Espadas son desgracias! ¿Cómo a Séptimo le daría aviso? ¡Bien quisiera pedirle consejo!"

(II, 7, p. 88)

No quiero con esto reducir a simple "objetivo comercial" la exaltación de los instintos que Valle realiza a través de Mari Gaila, pero quizás se deban tener en cuenta también los datos aportados aquí.

hecho de la relación posible Séptimo-Trasgo cabrío. Sabido es que este último lleva a Mari Gaila por los aires de un sitio a otro. Mari Gaila ya había tenido el primer encuentro con Séptimo y al volver, en la puerta de la taberna, conoce la muerte del enano hidrocéfalo. Es al arrastrar el ahora pesado carretón cuando se le aparece a Mari Gaila el macho cabrío. A éste le dice Mari Gaila: "¡Negro, si jamás te vi!" (p. 92). Posteriormente le repite: "¿adónde me llevas, negro?" (p. 93). Pues bien, unas páginas antes, cuando la protagonista está a punto de entregarse a Séptimo, le dice: "¡Eres mi negro!" (jornada II, esc. 6, p. 76). La identificación parece evidente, pero aun con eso el lector, posible espectador también, se queda con la duda última sobre ello.

Pero donde *Divinas palabras* muestra una dificultad grande es en su puesta en escena. Ya me he referido anteriormente a algunas opiniones de distinguidos directores teatrales españoles y que ahora no voy a repetir. Esta *Tragicomedia de aldea* presenta en este sentido problemas importantes. Así, en cuanto a los personajes, es muy difícil poner en escena una "vieja en un ventano", o hacer que una perra (Coimbra) no sólo aparezca en el escenario, sino que, además, mueva la cola para un lado u otro en función de su respuesta a las preguntas que le hacen, o un pájaro adivino (Colorín), o un sapo anónimo que canta en la noche... Igualmente, la manera de ordenar y distribuir los treinta y cinco actores que integran el *dramatis personae*, así como los cinco grupos de personas que también aparecen en la obra: "mujerucas", "otras mujerucas", "rapaces", "viejas y mozas", "gritos y aturujos moceriles". En otro sentido, las andanzas de Juana la Reina, primero, y Mari Gaila, después, con el carretón, yendo de un sitio a otro, o la persecución de Mari Gaila a través del campo hasta llegar a la iglesia subida en el carro creo que son también difíciles de poner en escena. Pero quizás la escena más apasionante (y complicada de representar) es la de Mari Gaila con el trasgo cabrío. En las apenas cua-

tro páginas en las que se desarrolla la escena octava de la segunda jornada Mari Gaila no sólo viaja por los aires llevada por el cabrío, sino que además el paisaje se “trasmuda” en cuatro ocasiones: a) Mari Gaila “rueda el dornajo por un camino blanco y lleno de un rumor de maizales”; b) “Mari Gaila atraviesa una calzada por un estero rielante”; c) “otra vez se trasmuda el paisaje. Hay una iglesia sobre la encrucijada”; d) “otra vez se trasmuda el paisaje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor de maizales”. Esto, en principio, parece irrepresentable en un escenario.

Ahora bien, esta dificultad que *Divinas palabras* plantea a la hora de su puesta en escena puede explicarse a través de las propias ideas de Valle Inclán sobre el teatro. Como ya he señalado con anterioridad a Valle le daba igual si sus obras podían representarse o no. Es idea, además, que repite en numerosas ocasiones: “cuando escribo yo no pienso ni mucho ni poco en el público”²⁵. Es más, en alguna ocasión don Ramón llegó a señalar que él no sabía lo que realmente era teatral o no²⁶. Pero sí tenía una concepción muy clara de lo que tenía que ser el teatro y de cómo debía hacerse. Es, claro, un concepto suyo propio, muy personal, pero, en definitiva, el que sustenta su obra dramática, y, por tanto, también, *Divinas palabras*. Así, en 1926, dice a Mariano Tornar:

“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; estos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras”²⁷.

(25) Dougherty, ob. cit., p. 48.

(26) *La noche* (Barcelona), 20 de marzo de 1925. Entrevista con Francisco Madrid. (Dougherty, ob. cit., p. 156).

(27) *La Novela de Hoy* (Madrid), 3 de septiembre de 1926 (Dougherty, ob. cit., p. 263).

Señala, pues, a Shakespeare como modelo y que los personajes deben definirse por sus acciones. El teatro debe ser además un teatro de escenarios (recuérdese asimismo en este sentido su gusto por la pintura: "A mi me interesa mucho la pintura. Es lo único que me interesa", dijo en 1925 el autor de las *Sonatas*²⁸): "El nuestro, como siempre ha sido: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es este: el creer que la situación crea el escenario. Eso 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"²⁹.

Valle Inclán relaciona asimismo -aspecto fundamental en todo esto- el teatro con el cine que se estaba realizando en la época:

"Pero 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. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, sin únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo"³⁰.

A ello cabe añadir la palabras que había dicho unos años antes, en 1928, a Federico Navas:

"Y a los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte, nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y complementarán

(28) Dougherty, ob. cit., p. 155.

(29) *Luz*, 23 de noviembre de 1933 (Una semana después del estreno de *Divinas palabras*). Dougherty, ob. cit., p. 263.

(30) *Ibidem*, p. 264.

el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro"³¹

A la luz de estos datos es posible interpretar lo que he denominado "dificultad" de *Divinas palabras*. Todo eso que Valle ha señalado como esencia de lo que debe ser el nuevo teatro aparece ya plenamente en esta obra dramática. No se puede entender *Divinas palabras* sin ese teatro de escenarios cercano al cinematógrafo que propugna Valle a lo largo de la cala que he realizado por entrevistas y declaraciones suyas. Quizás en eso resida además su permanente actualidad, su radical importancia en nuestro teatro contemporáneo que ha llevado a Gonzalo Torrente Ballester a decir, con motivo de la conmemoración del cincuentenario de la muerte del gran escritor gallego, que "Valle Inclán es uno de los dos o tres clásicos vivos a los que el siempre desorientado escritor español puede volverse. Como toda obra humana, hay mucho de accidental, pero el ejemplo no lo es. ¡Tan frágil su figura, y tan enhiesta todavía, con la de vendavales que la han zarandeado! Valle Inclán permanece, no para ser imitado, sino para enseñarnos el verdadero talante de la modernidad"³².

JOSÉ MONTERO REGUERA

(31) Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*. Madrid, Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1928, pp. 50-54 (Dougherty, ob. cit., p. 168). Inteligentes precisiones sobre este aspecto fueron señaladas por Alonso Zamora Vicente en su discurso de ingreso en la Academia Española, *Asedio a "Luces de bohemia"*. *Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Madrid, R.A.E., 1967 ("Del teatro al cine", pp. 114-121). Ahora puede encontrarse en el libro del mismo autor *La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de bohemia")*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 156-163. Interesantes, asimismo, son las consideraciones de Francisco Nieva en su artículo "Valle Inclán cinematográfico", en *ABC*, 4 de enero de 1986 (p. V del número especial dedicado al escritor gallego). El libro *Valle Inclán y el cine* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1986) incluye un artículo de Dru Dougherty titulado "Valle Inclán ante el cine" (pp. 7-9), en el que se reúnen algunos textos de Valle sobre este tema.

(32) "DON RAMÓN", en *ABC*, 4 de enero de 1986. P. 3.