

Divinas palabras, obra de transición en la dramaturgia de Valle-Inclán

RESUMEN

Divinas palabras es obra de transición en la dramaturgia valleinclaniana: todavía deudora en muchos aspectos del teatro de corte simbolista, creado por Valle-Inclán hasta 1914, anticipa ya numerosos rasgos de lo que va a ser el teatro expresionista y esperpéntico de este autor a partir de 1920. El análisis del diálogo y de las distintas funciones que desempeña en la pieza va a poner de manifiesto algunas señales de este cambio: la sustitución de los mundos ficticios de naturaleza épico-mítica, propios de su primer teatro, por un universo, igualmente ficticio, pero más próximo a la realidad del momento; la mezcla de elementos tragicómicos que socavan el sentido trágico de los sucesos terribles que se desarrollan en la trama, etc. Pero, de especial interés, para el objetivo inicial perseguido, es el análisis, siempre a través del diálogo, de la caracterización de los tres personajes principales que conforman un trío adúltero. En dicho análisis se demuestra que ni sus conductas resultan tan inmotivadas y absurdas como ocurrirá más tarde con las de otros personajes esperpénticos ni la deformación grotesca alcanza en ellos el grado extremo que adquirirá posteriormente.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, *Divinas palabras*, transición, teatro simbolista y esperpéntico, diálogo.

ABSTRACT:

Divinas palabras belongs to the transitional phase of Valle-Inclán's playwriting: still containing many elements of the symbolist aesthetics which characterised this Spanish playwright's drama until 1914, it already displays numerous features which will mark Valle-Inclán's expressionist plays and esperpentos from 1920 onwards. The analysis of the dialogue and of the various functions it performs in the play will show some indicators of this change: the replacement of epic and mythical fictitious worlds, which are typical of his early thea-

tre, with a universe which is equally fictitious but closer to the reality of the time; the mixture of tragicomic elements which undermine the tragic sense of the terrible events taking place in the plot; etc. More importantly for our objectives, however, is the analysis –always through the dialogue– of the three main characters who make up the adulterous trio. In this analysis, their behaviour does not prove to be so unmotivated and absurd as the behaviour of other characters in the esperpento genre will be, nor does the grotesque deformation in them prove to be so extreme as it will be in later plays.

KEYWORDS: Valle-Inclán, *Divinas palabras*, transitional phase, symbolist theatre, esperpento, dialogue.

Divinas palabras. *Tragicomedia de aldea* es obra de particular importancia en la trayectoria teatral de Valle-Inclán. El propio autor la singulariza con el subtítulo nunca utilizado con anterioridad ni tampoco vuelto a emplear en obras posteriores.

Valle comenzó a publicar su tragicomedia por entregas, como era lo habitual con la mayoría de sus obras, en el periódico madrileño *El Sol* en 1919, tras algunos años (1913-19) en los que su actividad creativa había sido escasa, con práctica ausencia del cultivo de géneros teatrales. En 1920 *Divinas palabras* fue publicada en forma de libro, el mismo año en el que aparecen otras piezas dramáticas, que no sólo restablecen la actividad creativa de Valle en el terreno dramático, sino que, además, algunas de ellas inauguran denominaciones de carácter genérico no utilizadas hasta el momento por el autor –tragicomedia, esperpento¹.

Por todo ello la crítica desde muy pronto consideró la tragicomedia *Divinas palabras* como obra crucial en la trayectoria creativa del autor. Todos los estudiosos del teatro valleinclaniano coinciden en que ésta es obra de transición en el arte dramá-

(1) Iglesias Feijoo, L. (ed.); "Introducción" a Ramón María de Valle-Inclán. *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp 7-106. Aznar Soler, M. ; "Autopercepción intelectual. Cronología de Ramón de Valle-Inclán" en rev. *Anthropos*, n° 158/159, Barcelona, 1994, pp. 38-40.

tico de Valle, arte en perpetua búsqueda de renovación y experimentación. Con esta pieza inicia el autor el camino hacia su teatro expresionista y esperpéntico, aunque todavía estén presentes en ella, como no podía ser menos, muchas huellas del teatro valleincliniano anterior –el escrito hasta 1914-, de corte modernista y simbolista. Pero *Divinas palabras* deja atrás ese teatro anterior en un aspecto fundamental: en ella se abandonan los mundos ficticios de naturaleza épico-mítica, poblados por una sociedad estamental, presidida por grandes héroes, propios de las obras anteriores, para presentar un universo, igualmente ficticio, pero más próximo a la realidad del momento, en el que se da entrada a la sociedad contemporánea y al pueblo llano, con sus seres más marginales, más envilecidos y las acciones que a ellos les corresponden. Se inicia así el cambio que se generalizará en los esperpentos y en las piezas cortas de la etapa final del teatro valleincliniano ².

Con *Divinas palabras* Valle vuelve a un ambiente gallego, pero se trata de la Galicia rural de su época, poblada por gentes corrientes –aldeanos, feriantes, mendigos, farandules-, que se mueven en una geografía ficticia, aunque con base real. En este ambiente ocurren unos hechos terribles, crueles, propios de la tragedia: la explotación de un ser inocente, un enano hidrocéfalo, por parte de su propia madre, Juana Reina. A la muerte de ésta, sus hermanos –Marica del Reino y Pedro Gailo- se consideran herederos de tan horrible negocio y deciden continuar con él hasta que la muerte del enano le pone fin .

Este tema viene a confluír con otro de los preferidos por el autor: el del honor, que da paso a su vez, al de la lujuria. Con estos ingredientes – avaricia, lujuria, muerte-, presentes en otras obras valleinclinianas, Valle podría haber compuesto una

(2) González López, E.; *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, Nueva York, Las Américas, 1967, pp.141- 46 y 165-180. Greenfield, S. M.; *Ramón M^o del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp.149-176.

tragedia al estilo tradicional, pero prefirió hacer una *tragicomedia de aldea*.

El subtítulo parece emparentar la pieza con los dramas y tragedias rurales, tan frecuentes en el teatro a finales del siglo XIX y a comienzos del XX. Y, en efecto, muchos son los aspectos que permiten adscribirla a dicha variedad dramática: el ambiente, el tipo de caracteres, los instintos primarios que dominan la naturaleza de los personajes, etc-. Pese a ello, *Divinas palabras* no encaja bien en el molde del drama rural. No hay en la obra un afán de realismo o costumbrismo tópicos, propios de tal tendencia dramática, aunque sí el deseo de estilización del ambiente rural de la tierra gallega, a partir de su folklore, de sus tradiciones y de su lengua, para crear un ambiente simbólico, y por ello, universal, adecuado a los conflictos que viven los caracteres y a las pasiones que en él se desatan³. Tampoco hay nada del fatalismo, habitual en las tragedias rurales. Los personajes de *Divinas palabras* están dominados por pasiones primarias, por intereses elementales, casi instintivos, que ellos viven, sin embargo, con total despreocupación moral, sin ningún tipo de culpabilidad o de impresión fatalista⁴. Como protagonista de la tragicomedia Valle introduce un personaje colectivo, humildes aldeanos gallegos a los que el conflicto dramático hace confluir y coincidir en intereses con seres marginales y envilecidos. Naturalmente la participación de unos personajes es más activa e importante que la de otros para el desarrollo de la intriga, pero todos tienen alguna intervención, no se trata de figurantes mudos o de grupos humanos empleados como decorado.

(3) Doménech, R.; "Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español" en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, F. (eds.); *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1959)*, Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S. A., 1992, pp. 333-343.

(4) Lyon, J.; *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 95.

El propósito de este trabajo es estudiar la configuración del universo tragicómico de *Divinas palabras*, mediante un análisis que prestará atención preferente al diálogo y a las diversas funciones⁵ que, en tanto que texto principal, desempeña en una obra dramática. Dicho análisis nos servirá para verificar que con esta pieza inicia Valle-Inclán, desde su Galicia natal, tal vez por empezar por lo más próximo, la deformación sistemática de la vida española de su tiempo que culminará en los esperpentos.

Como ocurre en la mayoría de las obras de este escritor, los diálogos de *Divinas Palabras* son los que contienen y desarrollan la acción principal. No se trata de réplicas de carácter expositivo, descriptivo o narrativo, tan habituales en el teatro de Benavente, por ejemplo, sino de réplicas por las que los personajes influyen unos sobre otros, y actúan directamente ante los ojos de los lectores o espectadores. Las acciones más importantes de la obra se desarrollan ante nuestros ojos, bien a través del diálogo o por medio de la perfecta integración entre las acotaciones y el texto dialogado. Así, en la primera jornada, asistimos a la muerte de Juana la Reina, cuya noticia lleva a sus parientes –sus dos hermanos, Marica del Reino, Pedro del Reino o Pedro Gailo, sacristán de la iglesia de San Clemente, y su cuñada, Mari Gaila- a establecer un pacto para continuar con la explotación, por turno, del macabro negocio de la muerte: pedir limosna por ferias y mercados, exponiendo un carretón en el que transporta a su hijo Laureano, un enano hidrocéfalo. En la segunda jornada vemos cómo Mari-Gaila le saca partido a su nuevo negocio en las ferias de Viana del Prior lo que le da la oportunidad de conocer a Séptimo Miau, el farandul, huido de la justicia, que recorre las romerías y ferias de España sacando la suerte y adivinando el porvenir. Somos testigos de la muerte

5) Bobes Naves, M. C. ; *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997

del enano, mientras Mari-Gaila se deja seducir por el Compadre Miau. Contemplamos, en una escena cargada de simbolismo, el insólito viaje de esta mujer a lomos del trasgo cabrío que la devuelve de modo mágico al domicilio conyugal. Presenciamos la tardía y estratégica devolución del carretón a Marica del Reino con el enano muerto. En la siguiente jornada podemos ver cómo se desenvuelve el velatorio del enano y la nueva escapada de Mari-Gaila con el compadre. Desde la perspectiva de Miguelín el Padronés y de otros aldeanos, somos cómplices del descubrimiento de la pareja fornicando entre los cañaverales, lo que provoca la huida del Compadre Miau y la persecución de Mari Gaila por parte del gentío exaltado como consecuencia de la contemplación del espectáculo sexual. Asistimos al desenlace: la adúltera se libra de la persecución de los aldeanos, gracias a las palabras bíblicas pronunciadas en latín por su marido, las mismas que había empleado Cristo para liberar a la mujer adúltera de una lapidación segura. Finalmente, la mujer renuncia a su aventura extraconyugal para retornar a la monotonía del matrimonio y acogerse al amparo de su marido en la iglesia de San Clemente.

No todos los diálogos tienen el mismo peso e incidencia en el desarrollo de la intriga, como lo prueba el hecho de que en alguna de las representaciones de *Divinas palabras* algunos hayan desaparecido o hayan sido refundidos para cada la ocasión⁶. Son varios los que ofrecen informaciones complementarias que el lector podría inferir, sin embargo, del propio desenvolvimiento de los hechos. Por ejemplo, la Jornada II ⁷ se abre con un diálogo entre Marica del Reino, que está a la espera de recoger el carretón de su sobrino, y una vecina que pasa por delante de su casa. De esta conversación obtenemos informa-

(6) Iglesias Feijoo, L.; *op. cit.*, 1991, pp.55-56.

(7) De aquí en adelante las citas de *Divinas palabras* se harán indicando la jornada a la pertenecen en cifra romana y la escena en números arábigos.

ciones diversas: Mari Gaila llega tarde e incumple con lo pactado; obtiene mayores ganancias con el carretón que la propia Marica, lo que despierta la avaricia y la envidia de ésta; bebe y se divierte por ventorrillos y tabernas, donde causa admiración por sus habilidades: canta, toca el pandero y tiene gracia suficiente para competir con la agudeza verbal del ciego de Gondar. De todas estas informaciones se da cumplida cuenta al lector en escenas posteriores y el grado de integración de Mari Gaila en su nueva vida de feriante puede deducirse con facilidad a través de múltiples indicios, pero una réplica del ciego de Gondar lo confirma explícitamente en (II-2):

EL CIEGO DE GONDAR.- Contigo no hay penas. Puestos los dos a correr ferias y romerías, ganáramos muy buenos machacantes. Y tú ya no dejas esta vida.

Algunos fragmentos de diálogo introducen en la articulación de la trama un ligero grado de misterio y suspense, cuya importancia y significado se revelan con posterioridad. Así ocurre en los referidos a Séptimo Miau y al Conde Polaco, que muchos de los feriantes creen el mismo personaje. En la primera escena de la jornada inicial (I-1) el farandul aparece acompañado de una mujer- Poca Pena- y un hijo que ella lleva en brazos. A través del diálogo conocemos que estuvo preso en Ceuta, que se escapó del presidio y dio muerte a un hombre. Más adelante, (I-2) reaparece él solo y cambia su nombre (Luce-ro por Compadre Miau o Séptimo Miau), sin que nos explique qué ha ocurrido con la mujer y con el niño -tal vez ha huido con su hijo, ha sido asesinada por su compañero como sugiere el Padronés (I-2) o se ha suicidado como pretende el propio Séptimo ante Mari Gaila (II-5)-. La presencia de la mujer, y su posterior desaparición, es el dato que propicia la identificación del farandul (II-2) con otro delincuente- el Conde Polaco- al que sigue la pista la guardia civil:

-¿No estuvo aquí uno que hasta hace poco corría las ferias con una mujer de la vida? El Conde Polaco.

Esta es la interrogación que la pareja de guardias hace a Mari Gaila y al ciego de Gondar en el momento en que se disponen a compartir su merienda con un peregrino que se les arrima. Ante esta pregunta, todos los presentes fingen no conocerlo, pero cuando los guardias desaparecen, el Ciego de Gondar y Miguelín el Padronés sostienen el siguiente diálogo por el que confunden a Séptimo Miau con el Conde Polaco:

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡No hay prenda como la vista!. Estos son más ciegos que los que andamos a las oscuras.

MIGUELÍN.- Pudiera suceder.

EL CIEGO DE GONDAR.- Me parece que señalamos al mismo santo.

MIGUELÍN.- Yo nada aventuro.

EL CIEGO DE GONDAR.- Pues mi boca está sellada.

MARI-GAILA.- ¡Qué hablar por cifra!

EL CIEGO DE GONDAR.- Acá nos entendemos.

MIGUELÍN.- ¡Miau!

Tal identificación contribuye a aumentar el misterio que rodea la figura del farandul y crea falsas expectativas en torno al personaje de las que se hace eco la propia Mari Gaila en su primera cita con el Compadre Miau (II-5).

La confusión sólo se resuelve en la jornada III-2, cuando La Tatula acude a casa de Mari Gaila para concertarle una cita con Séptimo. La acotación cuenta que las dos mujeres reconocen al “peregrino de las barbas venerables y el cabezal de piedra” al que la guardia civil lleva maniatado. Entonces sostienen el siguiente diálogo por el que Mari-Gaila se entera finalmente de que el Conde Polaco no es Séptimo Miau, sino el misterioso peregrino con el que ella había compartido su merienda tiempo atrás:

MARI-GAILA.- ¡Siempre pegan en el más infeliz!

LA TATULA.- ¡Qué engañada! ¡Ese es el Conde Polaco!

MARI-GAILA.- ¡Ese!... Por tal tuve a Séptimo.

Todo este juego, que se mantiene hasta el final de la obra, acrecienta el halo de misterio en torno al farandul y el prestigio del que goza entre los feriantes por su poder demoníaco, sus artes adivinatorias o su habilidad para sacar dinero de cualquier negocio. Dicho prestigio, unido a la expectativa de una vida a su lado errante y en libertad, son, sin duda, factores que inclinan a Mari-Gaila a elegirlo como compañero de sus aventuras eróticas, tal como sostiene J. Crispin ⁸.

A lo largo de toda la tragicomedia, el diálogo desempeña además otra función: la de socavar el sentido trágico que pudiera haber en la propia naturaleza de los hechos. Valle, fiel a la elección inicial del subtítulo, conjuga de modo sistemático, la mezcla de elementos trágicos y cómicos, de manera que, aun en los momentos más terribles y crueles el lector no se sienta arrastrado a una identificación empática con los personajes⁹.

Por ejemplo, muy cruel es la muerte de Laureano, el enano hidrocéfalo, provocada por la borrachera que le paga el Padronés, pero Valle la contrarresta por la alegría y la avidez con que el enano recibe la bebida, a la que su madre y sus parientes lo tenían acostumbrado. La escena en la que Pedro Gailo y su hermana Marica acuerdan alternar el negocio de la explotación del carretón se cierra con un brindis en el que también participa con gran regocijo el enano. Con tales precedentes, el lector inicialmente no puede sospechar que el convite de Laureano termine convirtiéndose en un asesinato.

Del mismo modo, la muerte, presente a lo largo de toda la tragicomedia, aparece tratada con una gran indiferencia para restarle importancia, como si fuera un acontecimiento trivial. Por

(8) "La batalla maniquea irónica en *Divinas palabras*" en Doménech, R.; Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Taurus, "El escritor y la crítica", 1988, pp.189-201

(9) Lyon, J.; *op.cit.*, 1983, p. 99. Crispin, J; art. cit., 1988, p. 195.

ello, en torno a los cadáveres de Juana Reina y de su hijo se entablan discusiones sobre asuntos de escasa trascendencia o se desarrollan acciones irreverentes - robos, chantajes, negocios, actos lujuriosos, violentas disputas- que disminuyen el sentido trágico inherente al tema. Así, en el caso de la muerte de Laureano (II-7), se suscitan discusiones sobre si el enano está o no muerto, tratamiento muy similar al que recibe la muerte de Max Estrella en *Luces de Bohemia*. En la sabia mezcla de elementos tragicómicos, Valle emplea en esta escena algunos personajes - la niña extática y sus padres, dos aldeanos viejos- como ejemplos contrastantes de compasión ante la crueldad e indiferencia de todos los demás¹⁰.

La caracterización antipsicológica de los personajes, propia del teatro de Valle especialmente en las obras de su última etapa de escritor, reposa también en el diálogo, pero no porque en sus réplicas hablen de vivencias íntimas, sino porque su personalidad se exterioriza en las palabras, aflora en los gestos o se infiere de las acciones.

Los numerosos estudios dedicados a *Divinas palabras* ponen el énfasis en los móviles primarios, instintivos, que gobiernan la conducta de los seres que pueblan el mundo ficticio de la obra: avaricia, lujuria, egoísmo, envidia. Se trata de motivaciones colectivas, nacidas de la pobreza, verosímiles en el ambiente de miseria moral y espiritual en el que viven. Tales móviles desencadenan en todos ellos un comportamiento indigno que no puede conmovernos porque los propios personajes no se conmueven ante nada ni ante nadie: si Juana Reina expone a su hijo disminuido como un monstruo en ferias y romerías, sus convecinos la envidian y aplauden. No puede sorprendernos en exceso, por tanto, que sus parientes continúen con tan aberrante negocio, sin ningún tipo de compasión ni de caridad hacia el indefenso enano.

Cuando la conducta de alguno de los personajes es reprobada por otro, el autor, mediante el diálogo, deja entrever que éste

(10) Greenfield, S.M.; *op. cit.*, 1972, p. 169. Lyon, J.; *op. cit.*, 1983, p. 100.

se mueve por algún interés tan inconfesable como los que desencadenaron el comportamiento que censura. Así, por ejemplo, Marica del Reino desaprueba lo que hace Mari-Gaila en su nueva vida de feriante, su falta de atención hacia Laureano, o la relación libre y licenciosa que mantiene con los hombres, pero su desaprobación está dictada por la avaricia, por la envidia, y no por la sincera compasión y afecto hacia su sobrino o hacia su hermano.

Algo similar ocurre en el enfrentamiento entre Pedro Gailo y Séptimo Miau. Ambos se muestran como representantes de posturas morales opuestas¹¹, pero, a la luz de su actuación, se puede comprobar que los móviles que los impulsan son similares y los valores que representan resultan tan huecos los de uno como los del otro.

Sólo en alguna ocasión el autor opone a la conducta depravada de la mayoría de los personajes un modo de proceder desinteresado que actúa como contraste para subrayar la falta de principios que reina en el mundo de la obra. Es el caso de la niña extática y sus padres (II-7) o el de Serenín de Bretal (II-10).

En general, los personajes de *Divinas Palabras* actúan de un modo mezquino, cruel, al margen de toda preocupación moral. En muchos casos, sus acciones más depravadas se manifiestan a la par de creencias religiosas, de ritos o convenciones sociales en una contradictoria mezcla justificable por la atmósfera primitiva en la que viven estos seres, urgidos por las necesidades más elementales e instintivas.

La presencia de una motivación colectiva y la escasa profundidad psicológica de los caracteres no debe llevarnos, no obstante, a pensar en una carencia absoluta de personalidad individual. Por el contrario, todas las figuras del teatro de Valle-Inclán, incluso las más pasivas y anónimas, adquieren algunos rasgos que las singularizan. Esto es lo que ocurre en *Divinas pala-*

(11) Umpierre, G.; *Divinas palabras: Alusión y alegoría*, Valencia, Hispanófila, 1971, p. 14

bras: aunque los móviles sean colectivos, los personajes se individualizan por su función, por sus gestos, por el entorno en el que se mueven. Los personajes principales -Mari Gaila, Séptimo Miau y Pedro Gailo- tienen un relieve funcional y unos rasgos distintivos con los que el autor los singulariza frente a todos los demás. Por ello, vamos a detenernos a considerar la caracterización de los mismos, basándonos con preferencia en el diálogo. Este análisis nos va a permitir una comparación más estrecha con el trío amoroso que aparece en *Los cuernos de don Friolera*, obra publicada por primera vez en 1921 que mereció el subtítulo de esperpento. *Los cuernos*, tanto por la proximidad a la fecha de publicación de *Divinas palabras* como por las coincidencias temáticas con ella, es el contrapunto adecuado para revelar de modo evidente la metamorfosis que el teatro de don Ramón estaba experimentando. Así, podremos comprobar que los personajes de la tragicomedia no alcanzan todavía la condición absoluta de títeres, con el comportamiento inmotivado y absurdo que se puede observar en el trío amoroso que protagoniza el esperpento.

Tal como la crítica ha señalado, la figura del sacristán presenta signos de deformación esperpéntica¹². La caracterización directa que de él hace Valle en las acotaciones lo presenta como "un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas"(I-1) , bizco, casi calvo. Su falta de atractivo se subraya por el atuendo eclesiástico, viejo y mal ajustado a su cuerpo. Habla solo y sus gestos son desorbitados.

De su actuación y de sus palabras el lector puede inferir una conducta tan cruel como la del resto de los personajes¹³. No se conmueve ante la orfandad de su sobrino e, impulsado por su mujer, se aviene a continuar con la explotación del carretón. El afán de dinero es el móvil principal de su comportamiento

(12) Greenfield S. M.; *op. cit.*, 1972, pp.158-164.

(13) Esturo Velarde, J. C.; *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1986, pp. 139-42.

como lo evidencia el repentino abandono de su actitud de reproche hacia Mari-Gaila cuando ella, al regresar a casa con el enano muerto, muestra los cuatro duros que había conseguido en las ferias de Viana del Prior. Ante el dinero, depone sus reproches y se apresta a colaborar con su mujer proyectando una estrategia para devolver el carretón con el enano muerto a Marica del Reino o buscando el mejor modo de librarse de la justicia y del pago del entierro. Tampoco se opone a la decisión de su mujer, sugerida por la Tatula, de preparar el velatorio del enano, exhibiéndolo amortajado para mendigar el dinero de su propio funeral.

La actuación del sacristán obedece, pues, a las mismas motivaciones colectivas que determinan el comportamiento del resto de los personajes, pero en su caso, el autor nos deja ver su calidad de personaje casi marioneta. En efecto, Pedro Gailo actúa casi siempre inducido por alguien de su entorno más inmediato, ya sea por su mujer, Mary-Gaila; por su hermana, Marica del Reino; o incluso por su hija. Esta actitud resta, en parte, responsabilidad a sus acciones y lo transforma en un personaje más humano y próximo a los lectores. Incluso en el momento de su actuación más aberrante, la tentación incestuosa hacia su hija como venganza al adulterio de Mari-Gaila, su conducta está justificada por el estado de embriaguez en el que se encuentra y al que llega tras las insidias de su hermana, Marica del Reino.

No ocurre así en el caso de los otros dos personajes principales- Mari-Gaila y Séptimo Miau-. Su conducta es también el resultado de los móviles simples y primarios que rigen en la colectividad –avaricia, lujuria-, y la actuación de ambos evidencia todavía mayor grado de maldad por su falta de compasión hacia los seres más indefensos. Sin embargo, su caracterización no es tan negativa ni deformante. A Mari-Gaila, el autor la describe en las acotaciones con atributos que destacan su belleza física, su gracia verbal y gestual, de modo que se convierte en

una figura lúbrica, sumamente atractiva, cualidad necesaria para hacerla sujeto de una conducta lasciva y objeto de la lujuria colectiva. En el caso de Séptimo Miau, el autor en la caracterización directa que hace de él en las acotaciones evita los atributos excesivamente negativos o deformantes.

Pero es en los diálogos, a través de la visión que de los dos amantes nos dan los restantes personajes, en donde estas dos figuras adquieren un cierto prestigio que las libra de caer en una deformación absoluta. Tanto Mari-Gaila como Séptimo Miau merecen elogios por parte de los demás. A Mari-Gaila se le ponderan sus carnes prietas, su buen color (II-2), se alaba su facilidad de palabra que lo mismo le permite improvisar un planto que responder con gracia y malicia adecuadas a sus interlocutores y a la situación en la que se encuentran. Por su belleza y habilidades –toca el pandero, canta- se la compara con la Bella Otero y es el propio Séptimo el que alberga la esperanza de que alcance un prestigio similar al de esta famosa artista (II-3). Todos reconocen, algunos con comentarios llenos de envidia, la habilidad de la sacristana para ganar dinero, aunque sea con ardides obscenos, como enseñar las vergüenzas del enano.

Del mismo modo, Séptimo Miau alcanza entre los feriantes un prestigio que, como queda indicado más arriba, proviene, en parte, del misterio que lo rodea como delincuente de trayectoria enigmática, en continua huida de la justicia a la que siempre consigue burlar. Pero lo que causa mayor admiración y envidia entre los que le rodean es, sobre todo, su ingenio para los negocios que le permite sacar dinero de cualquier cosa sin ningún tipo de escrúpulo, ya sea a costa de las mujeres o de los animales amaestrados de los que se sirve en sus artes adivinatorias. Todo esto, unido al pacto que dice tener con el diablo y que todos dan por cierto, le confiere un grado de autoridad ante los demás, a pesar de su condición de delincuente malvado y cruel. En distintos diálogos se puede comprobar que tal

autoridad se impone por su agudeza dialéctica (I-1), por la fuerza del chantaje (I-2) o por su mayor grado de información (II-3),.

Debido a este contraste que el autor establece entre Pedro Gailo y los dos amantes, Mari-Gaila y Séptimo Miao, las relaciones adúlteras entre ellos no alcanzan a ser tan absurdas y grotescas como lo serán después las de Loreta y Pachequín en *Los cuernos de don Friolera*. Mari-Gaila elige como compañero de adulterio a un hombre que, a sus ojos, posee un atractivo, basado en cualidades y posibilidades antitéticas a las de su marido: goza de éxito entre las mujeres, está rodeado de misterio, disfruta de cierto prestigio en su entorno y le ofrece la expectativa de una vida libre e independiente. Así pues, Séptimo Miao está muy lejos de Pachequín, antítesis por excelencia del arquetipo de amante. Por ello, no parece extraño que Mari-Gaila se sienta atraída por Séptimo y que el adulterio se consume. Algo bien distinto de lo que ocurre en el trío protagonista de *Los cuernos*, donde Loreta abandona al teniente Astete por un amante de escaso atractivo, tanto en el aspecto físico como en el económico. La conducta del marido carece igualmente de toda lógica: mata a su propia hija cuando, con intención de darles muerte, perseguía a los dos amantes – Loreta y Pachequín- cuyo adulterio aún no se había consumado. El desarrollo de la acción en este esperpento pone al descubierto la condición de fantoches sin ningún atisbo de autenticidad del trío formado por Friolera, Loreta y Pachequín. Son títeres que se mueven impulsados no por sus propias convicciones, sino por exigencias ajenas, basadas en códigos morales anticuados, pertenecientes a algunos colectivos corruptos cuyos miembros los incumplen de modo sistemático. Lejos quedan las pasiones primarias e instintivas que motivaban la conducta de los personajes de *Divinas palabras*.

Así pues, el análisis comparativo que hemos venido desarrollando acerca de los personajes de estas dos obras valleinclinianas viene a confirmar el carácter de *Divinas palabras*

como pieza de transición en la trayectoria artística del autor: el espertento se anuncia, pero lo absurdo y lo grotesco, no alcanzan todavía las cotas máximas que mostrarán en *Los cuernos*.

Vamos a detenernos finalmente a considerar en *Divinas palabras* otra de las funciones habituales del diálogo dramático: la configuración, a través de las réplicas de los personajes, del ambiente físico y espiritual que les sirve de marco y las hace inteligibles. La situación extralingüística aparece directamente descrita en las acotaciones, pero también el diálogo la configura bien directamente, o bien de forma indirecta, a través de indicios que permiten al lector captar la atmósfera en la que suceden los hechos y se mueven los personajes.

Como queda indicado con anterioridad, en *Divinas palabras* Valle Inclán vuelve a un ambiente gallego rural, presente en tantas de sus obras, dramáticas o narrativas. Pero, pese a reflejar la Galicia, coetánea al autor, poco tiene que ver con la realidad gallega de principios del siglo XX. La parcialidad en lo que a la representación social se refiere –sólo seres humildes o marginales-, y la promiscuidad en la que dichos seres se muestran, delatan ya su falsedad histórica¹⁴. Este ambiente de pobreza material y de miseria espiritual que se figura en Galicia, como podría haberse figurado en cualquier otra región, es el adecuado para que los seres que lo pueblan desarrollen su desaforada y cínica lucha por la supervivencia. En él, al igual que en los dramas rurales, las pasiones más bajas, los impulsos más elementales e instintivos afloran sin disimulo ni extrañeza.

Una vez elegido el ambiente rural y figurado en una Galicia con base real -aunque, en el fondo, tan irreal como la que presentan otras obras de Valle- de modo verosímil, se llena

(14) González López, E.; *op. cit.* 1967. Greenfield, S. M.; *op. cit.*, 1972. Risco, A. ; *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977, pp.137-201, [16].

con seres propios de la mitología galaica –el trasgo, las brujas- y se introducen creencias o tradiciones que representan la mentalidad del pueblo gallego. Así, en el mundo de *Divinas Palabras*, además de los seres míticos ya mencionados, hacen su aparición las supersticiones o la magia, que en la mente de estos aldeanos primarios se mezclan y confunden con la religión. Se reflejan también costumbres y tradiciones existentes en pueblo gallego en tiempos de Valle-Inclán, muchas de las cuales todavía perviven –las ferias, las romerías, los plantos funerarios, los velatorios-¹⁵. No faltan tampoco algunas actitudes que remiten a una visión del mundo propia de los gallegos, como pueden ser la conformidad ante la desgracia o el temor a la autoridad y a la justicia.

El paisaje, la vivienda, la comida, el vino o el vestido, representados en *Divinas palabras*, son los propios de Galicia. Y lo mismo se puede decir de los nombres de personajes, pueblos y lugares que, aun sin ser reales, reproducen los modos de nombrar habituales en la lengua gallega.

Pero lo que, sin duda, contribuye de manera decisiva sugerir la visión del mundo propia de los gallegos es la imitación que hace el autor de su lengua en los diálogos de la obra. Pese a estar escritos en un castellano de variados niveles y registros, los diálogos de esta obra ofrecen “la tonalidad, el ritmo y el espíritu del gallego”¹⁶. Los procedimientos que permiten a Valle figurar la lengua gallega hablando en castellano son diversos: la introducción sin ningún tipo de diferenciación –comillas, cursiva, etc.- de palabras, expresiones o frases hechas propias de dicha lengua; la imitación del uso del español por parte de los campesinos gallegos, al que trasladan hábitos de su lengua vernácula en la conjugación, en la derivación

(15) Posse, R; “Notas sobre el folclore gallego en Valle-Inclán” en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 1966, vol.MXLVII, 199-200, pp. 493-520.

(16) Risco, A.; *op. cit.*, 1977, p. 194.

de palabras, en algunas construcciones sintácticas, etc.; el empleo de arcaísmos o vocablos populares del español caídos en desuso, pero con vida todavía en el gallego¹⁷.

Bien es verdad que no es menor el empeño de Valle por recrear y estilizar la lengua hablada popular, de honda raigambre en el teatro clásico español desde *La Celestina*. Por ello, aunque los lectores gallegos de *Divinas palabras* tengan la impresión, en numerosas ocasiones, de leer y escuchar el gallego, no es menos cierto que la lengua alcanza una autonomía y una individualización interiores a la propia obra que superan cualquier referencia a una lengua concreta. En esta obra Valle parte del gallego para lograr una estilización de la lengua campesina y popular que resulta polifónica por la síntesis de niveles y registros que en ella se combinan de modo congruente con los caracteres de los personajes.

En consonancia con la naturaleza de los personajes y con su extracción social los diálogos son de réplicas breves o muy breves. Falta el diálogo reflexivo de réplicas largas y sólo aparecen las variedades denominadas por Sobejano¹⁸ como "diálogo coloquial" y "exclamativo". El primero se hace presente en aquellas escenas en las que la acción aminora su ritmo progresivo y los personajes conversan sin violencia - I-5, II-1, III-3-.

El diálogo exclamativo es el más abundante en *Divinas palabras* -al igual que en otras obras de Valle, especialmente en las de la última etapa- y, tal como apunta Sobejano¹⁹, ofrece dos variedades fundamentales: la exclamación exultante, que se inaugura prácticamente en esta pieza, correspondiente a escenas alegres y maliciosas, y la exclamación que pudiéramos cali-

(17) *Ibid.*, pp. 193-201.

(18) "Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos" en Loureiro A. G. (coord.); *Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 111-136.

(19) *Ibid.*, p. 123.

ficar de dramática, relacionada con las escenas de enfrentamiento y violencia: disputas, insultos, órdenes, chantajes, amenazas, gritos.

Este tipo de diálogo exclamativo, de réplicas muy breves, de carácter sentencioso, produce en el lector la impresión de la conversación cotidiana. Sin embargo, un ligero examen del mismo, revela su calidad de lenguaje poético, a pesar del registro vulgar en el que se expresan los personajes en muchos momentos. Abundan en él réplicas con rimas internas o finales, las construcciones paralelísticas, las frases con una organización bimembre o trimembre, las sentencias, los conjuros, las coplas, etc..

Por otra parte, la brevedad de las réplicas y el cuidado encadenamiento entre ellas originan el dinamismo de este diálogo de gran viveza y expresividad dramáticas. En muchos fragmentos el encadenamiento mediante frases antitéticas sirve para subrayar el enfrentamiento entre los personajes, la discordancia y variedad de pareceres, o simplemente el jugueteo dialéctico malicioso e insinuante.

Por último, a modo de conclusión, se puede subrayar una vez más, tras el análisis realizado, la condición de *Divinas palabras* como obra de transición en la dramaturgia de Valle-Inclán: ligada en muchos aspectos al teatro simbolista de la primera época, ofrece claros anticipos de lo van a ser las obras expresionistas que el propio autor denominó esperpentos. Tal como queda apuntado, algunos indicios del cambio que el teatro de Valle estaba experimentando son: la presencia de la sociedad española contemporánea que va a ser sometida a una deformación crítica cada vez más acusada, la adopción de un personaje colectivo, depositario de pasiones primarias e instintivas que condicionan la actuación de los individuos o el empleo de un diálogo cada vez más rápido, de réplicas breves y bien encadenadas, lleno de frases hechas, de insultos y gritos en perfecta consonancia con los seres humildes y marginales que pueblan el universo dramático.

Pero lo que sin duda resulta decisivo, a la hora de considerar la importancia de *Divinas palabras* en la evolución de la dramaturgia valleinclaniana, es el análisis comparativo que hemos establecido entre los personajes principales de la tragicomedia y el trío protagonista de *Los cuernos* de don Friolera. Tal comparación nos ha permitido verificar que en *Divinas palabras* todavía no se ha alcanzado la deformación absoluta propia del esperpento.

GLORIA BAAMONDE TRAVESO
Universidad de Oviedo