

UNHA PRODUCCIÓN DO CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



DIVINAS PALABRAS REVOLUTION

TRAXICOMEDIA DE ALDEA GLOBAL

a partir de **Ramón María del Valle-Inclán** dirixida por **Xron**

caderno pedagógico

XUNTA DE GALICIA

CADERNO PEDAGÓGICO

DIVINAS PALABRAS REVOLUTION

TRAXICOMEDIA DE ALDEA GLOBAL

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAIS
Santiago de Compostela, 2018



Caderno pedagógico. Divinas palabras

EDITA: Agadic. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia. 2018

REALIZA: M^a Jesús Madera Seoane e M^a Teresa Leis Rey (GÁLIX)

DESEÑA: Trisquelia

Índice de contidos

Divinas palabras de Valle-Inclán	9
<i>Divinas palabras</i> na obra de Valle-Inclán	10
Galicia na visión de Valle	14
Os sete pecados capitais	21
Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat	23
 A montaxe do CDG.	 30
Voces novas para as palabras máis fermosas	30
Chévere: traxectoria	32
«Carta ao público» de Xron.	33
Elenco (por orde alfabética)	36
Equipo artístico.	37
Realizacións	37
Centro Dramático Galego	37
Equipo técnico	37
 Esta posta en escena	 39
Texto de Xron, director	39
Texto de Mar Fraga, vestiario	42
Texto de Fanny Bello, caracterización	44
Texto de Suso Montero, escenografía	45
Texto de Xacobe Martínez, espazo sonoro	46
Texto de Cuco Pino, espazo audiovisual	47
Texto de Fidel Vázquez, iluminación	48
 Antes e despois: somos público	 51
Prepárate para ir ao teatro	51
Actividades sobre o cartel	51
Antes de entrar	51
No ambigú	56
Á volta á casa	61

Anexo de textos	63
Valle-Inclán visto polos seus contemporáneos	63
Valle e a fantasía	63
Teatro	65
Cine	68
<i>Divinas palabras</i>	69
Bibliografía consultada	77
Sobre a obra de Valle	77
Bibliografía sobre <i>Divinas palabras</i>	78
Bibliografía sobre o teatro galego contemporáneo	78
Agradecementos	80



Estas *Divinas Palabras Revolution*, versión das *Divinas palabras* coas que Ramón María del Valle-Inclán cambiou o teatro, conseguen achegar unha interpretación acaída na que a compañía Chévere, apropiándose do texto e dos seus múltiples significados, nos convidan á revolución da revolución. Neste caderno pedagóxico queremos proporcionar as claves para entender tanto a obra de Valle como a proposta que o CDG trae á escena e que se insire na tradición de liberdade e orixinalidade creativas que as súas representacións teñen seguido. A complexidade da obra e da proposta escénica obrigan a facer unha escolla de tales claves, que deben enriquecerse coa interpretación do espectador.

En canto «caderno», pretende achegar información útil sobre o autor, a obra e a posta en escena. É o segundo dedicado na colección do CDG a Valle-Inclán e búscase unha continuidade entre un e outro. Nalgúns aspectos xerais (biografía, evolución da obra dramática, situación de Valle no teatro do seu tempo) remitiremos ao xa feito para *Martes de Carnaval*.

Na análise da obra literaria, foi de moita utilidade a suxestión de Xron (Xesús Ron) e tratamos, con respecto ao texto, aquelas cuestións que se potencian na representación. *Divinas palabras* ten, sen dúbida, unha gran riqueza artística; é unha boa mostra dun autor inqueda e complexo, suxeito a múltiples interpretacións e xa en vida moi polémico. Calquera achegamento a Valle é necesariamente modesto porque sempre reborda as expectativas. Cando se le, cando se contempla, vai abrindo portas, formulando novas interrogantes. Non hai, polo tanto, intención de profundar no detalle, máis aínda tendo en conta a inxente bibliografía especializada dispoñible.

Isto ten que ver coa intención da guía: que poida interesar ao profesorado e lle dea unha serie de ferramentas para desenvolver o curriculum dentro e fóra das aulas. As actividades para o alumnado comezan cun traballo previo colaborativo para esclarecer a representación. Resulta interesante que a asistencia ao teatro sexa reflexiva, que desfruten, evidentemente, pero que supoña tamén un momento de aprendizaxe. A ese obxectivo queren contribuír as nosas propostas.

E xa que estamos a falar de público, é interesante salientar como Valle está chegando a novos espectadores. As estreas por primeira vez en galego d'*A cabeza do dragón* (Excéntricas) e de *Martes de Carnaval* (Centro Dramático Galego) en 2017, súmanse aos esforzos de moi diversas institucións para achegar unha figura incuestionable da literatura. Interpretala cunha perspectiva contemporánea é fundamental para revitalizar o canon e abre un interesante debate sobre a persistencia/pertinencia dos clásicos.

Velaí dúas cuestións fundamentais: incorporar un novo público ás salas de teatro e enriquecer o patrimonio cultural, artístico e literario dunha lingua. Se calquera forma de arte adquire sentido na medida que achega unha mirada sobre o mundo e así amplía a nosa realidade, en *Divinas Palabras Revolution* asistimos a unha lectura crítica e audaz sobre como Valle reflexionou acerca do que o rodeaba.



Divinas palabras de Valle-Inclán

O presente caderno, como dicíamos antes, é en realidade, unha aproximación a *Divinas Palabras Revolution*. Para a información sobre biografía e obra de Valle, o seu contexto histórico e literario e o panorama teatral contemporáneo pode consultarse [guía de Martes de Carnaval](#).

Gustaríanos, sen embargo, citar explicitamente dous recursos recentes de grande interese e que proveñen de ámbitos moi distintos.

Por unha banda, o IES Faro da Lúas de Vilanova de Arousa desenvolveu un proxecto, «[Buscando a Valle](#)», gañador no IV Concurso de Traballos por Proxectos, 2016/17 na categoría «Proxecto Documental Integrado coordinado desde a Biblioteca», que convoca a Asesoría de Bibliotecas Escolares, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, da Xunta de Galicia.

Co obxectivo de conmemorar o 150 aniversario do nacemento de Ramón María del Valle-Inclán colocaron placas con códigos QR e sistema Braille que amosan a relación de distintos lugares da vila coa figura do escritor.

Por outra banda, en 2017 tamén botou a andar un roteiro literario Valle-Inclán «Santiago de Compostela: Rosa mística de pedra», patrocinado por INCOLSA e presentado polo Museo Valle-Inclán (A Pobra do Caramiñal), Ateneo de Santiago e Asociación de Amigos de Valle-Inclán (Vilanova de Arousa). Os autores, Antonio González Millán e Xaquín del Valle-Inclán Alsina, a través dunha escolma de textos, artellaron un roteiro pola cidade seguindo as referencias a Compostela incluídas na obra de Valle. Pódese descargar o roteiro na páxina de [Turismo de Santiago](#). Existe a posibilidade de visitas comentadas que resultan moi interesantes, especialmente as acompañadas pola compañía de [Títeres Cachirulo](#).

© Valle-Inclán e as súas criaturas, óleo sobre lenzo do pintor compostelán Garabal López, 1973. Fototeca: Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal (A Coruña)



©© Nome da rúa en Vilanova de Arousa

©© Unha das placas do proxecto «Buscando a Valle» do IES Faro das Lúas

© Monicrecre de Cachirulo para o roteiro Valle-Inclán. Foto de Títeres Cachirulo

Divinas palabras na obra de Valle-Inclán

Divinas palabras é unha das obras máis coñecidas e representadas de Valle, tamén das máis ambiguas. No conxunto dunha obra dramática admirable e innovadora, na que unha temática inusitada se acompaña dunha enorme riqueza na linguaxe, *Divinas palabras* xustifica por si mesma e sobradamente a consideración do seu autor como creador de imaxes, creador de escenarios, creador de espectáculo.

Publícase en 1920 en *Opera Omnia*, despois de aparecer en 1919 (do 19 de xuño ao 14 de xullo) como folletín en *El Sol*. A súa estrea, nunha versión adaptada, non se producirá ata 1933. Na traxectoria de Valle é unha obra de transición que anuncia a estética esperpéntica característica da década dos 20, pero que mantén as pegadas do simbolismo. Precisamente ese carácter dual explica a súa complexidade.

Valle inicia a súa relación co teatro como actor en *La comida de las fieras* de Jacinto Benavente (1898). Ao longo dos anos participa en compañías diversas con diferentes cometidos: director, adaptador, figurinista... Paralelamente, desenvolve desde 1899 unha obra como autor orixinal iniciada con *Cenizas*, aínda que a súa obra narrativa foi máis temperá. Ata 1912, conseguirá levar a escena varias obras cun éxito irregular. Na estreitura do panorama teatral daqueles anos, Valle resultaba unha «rareza» que o público aceptaba con dificultade¹.

Despois da polémica pola representación de *Voces de gesta* e do rexeitamento de *El embrujado*, rompe en 1913 coas compañías comerciais; a partir de entón, ábrese un período de silencio ata 1919. Esta ruptura posibilitará a liberdade artística dos vindeiros anos. Tamén é certo que supuxo para o autor unha grande amargura: nalgún momento afirmou non ter ningún interese pola representación das súas obras.

En 1912 instálase en Cambados para retomar a explotación das súas terras. A morte do primoxénito fai que a familia se traslade á Pobra do Caramiñal. Viaxa en maio de 1916 á fronte francesa e, de resultas da experiencia, a todas luces definitiva para o escritor, publica *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. A inactividade literaria é so aparente: prepara a edición da súa *Opera Omnia* e escribe as obras que verán a luz no inicio da década seguinte. O ano 1920 será especialmente significativo, porque don Ramón recobra o impulso creador.

Aínda que a afirmación se presta a infinitas matizacións, pódese dicir que Valle desenvolve na súa obra literaria dúas estéticas. En canto á primeira, o modernismo inicial —tinxido de satanismo, esoterismo, simbolismo, decadentismo...— é o xerme dun estilo sensorial, cheo de plasticidade, adxectivación profusa e vocabulario insólito que caracterizará os achados máis persoais de don Ramón.

Os elementos grotescos aparecen espallados ao longo da súa traxectoria, mais son especialmente relevantes nas obras da década dos 20. A estética da fealdade e o absurdo que dará en chamar *esperpento* pode ser entendida como unha elaboración orixinal das tendencias máis deformadoras das vangardas europeas, expresionistas ou non.

Pois ben, ao redor de 1919-1920, conflúen obras que representan ambas as dúas tendencias. Por un lado, *La lámpara maravillosa* (1916), *El pasajero* (1920) e *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) están máis vinculadas co modernismo. Sen embargo, *La pipa de kif* (1920), *Luces de bohemia* (1920) e *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) son exemplos da transformación estética que distingue a Valle-Inclán na literatura europea.

¹ Para profundar neste aspecto, consúltase o [caderno pedagógico de Martes de Carnaval](#).

Atendendo especificamente á obra dramática, resulta sorprendente a súa variedade e orixinalidade artística. *Farsa italiana de la enamorada del rey*, ambientada na Mancha, recupera a temática de Don Quixote, transformado nunha rapaza, Mari-Justina. Esta namórase dun rei, Don Carlos, que non existe máis que na súa imaxinación. A outra farsa, *Farsa y licencia de la reina castiza*, non ten un ton tan benevolente. Escrita en verso, é unha sátira demoledora da corte de Isabel II: amosa as consecuencias das indiscrecións amorosas da raíña, nun ambiente de corrupción e amoralidade. Pola súa parte, *Luces de bohemia*, primeira obra clasificada como esperpento, presenta a odisea nocturna dun escritor bohemio e fracasado, Max Estrella.

Nese contexto insírese *Divinas palabras*. Nun momento crucial da obra de Valle, esta traxicomedia caracterízase pola súa estética de síntese no sentido de que suxestións clásicas, primitivismo e barbarie, visión grotesca, misterio e plasticidade pictórica resólvense na ambigüidade do desenlace.

ACTIVIDADES

Un exercicio e unha proposta sobre a biografía de Valle

Nesta guía didáctica non atoparás nin a biografía nin a bibliografía do autor, porque consideramos que podías consultalas no caderno pedagógico de *Martes de Carnaval* que elaboramos o ano pasado.

1. En 1919 Valle renuncia á praza de profesor de Estética de las Bellas Artes na Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Imaxina que acude a unha Empresa de Traballo Temporal ou ás oficinas do INEM e lle solicitan cubrir esta enquisa. Como está tan canso, responde ti no seu lugar:

- ▶ Idade:
- ▶ Estado civil:
- ▶ Fillos:
- ▶ Nacionalidade:
- ▶ Profesión actual:
- ▶ Coñecemento de idiomas:
- ▶ Países que visitou:
- ▶ Ideoloxía política actual:
- ▶ Situación económica:
- ▶ Lugar onde vive habitualmente:
- ▶ Cite dous amigos:
- ▶ Cite dúas ou máis persoas que non lle resulten agradables:
- ▶ Tres adxectivos que poidan definilo:

2. Agora que xa o consideras un autor coñecido, podes ver o capítulo *Tiempo de magia* (El Ministerio del Tiempo, temporada 2, capítulo 14), dispoñible en rtve a la carta.

Nesta serie mesturan feitos e persoas reais con ficción: así descubrirás algunhas crenzas de Valle-Inclán que poden sorprenderte.





Uns exercicios sobre a bibliografía valleinclaniana

3. No ano 1920, Valle-Inclán publica varias obras. Indica cales das da táboa de abaixo viron a luz ese ano. Tamén podes tachar aquelas que non pertencen ao xénero dramático. Valle levaba varios anos case sen publicar novos títulos, cando sorprende coa produción de 1920. A que cres que se debeu a falta de publicación? Non temos unha razón probada, pero ti podes elaborar as túas hipóteses.

<i>Comedias bárbaras:</i> • <i>Cara de Plata</i> • <i>Águila de blasón</i> • <i>Romance de lobos</i>	<i>Tablado de marionetas (Para educación de príncipes):</i> • <i>Farsa italiana de la enamorada del rey</i> • <i>Farsa infantil A cabeza do dragón</i> • <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i>	<i>Martes de Carnaval:</i> • <i>As galas do defunto</i> • <i>Los cuernos de don Friolera</i> • <i>A filla do capitán</i>
<i>Femeninas</i>	<i>La lámpara maravillosa</i>	<i>El Marqués de Bradomín</i>
<i>La pipa de kif</i>	<i>Luces de bohemia</i>	<i>Cenizas</i>
<i>Epitalamio</i>	<i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	<i>La Marquesa Rosalinda</i>

4. Seis personaxes (ou máis) que atoparon o autor, pero andan en busca de obra:

Don Latino de Hispalis Sini A Daifa Max Estrella O Chosco Maluenda Mari-Gaila Luceiro Costelas de Sarxento El Príncipe Verdemar Polo de Cartaxena El Príncipe Ajonjolí Juanito Ventoleira	<i>A filla do capitán</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Luces de bohemia</i> <i>A cabeza do dragón</i> <i>As galas do difunto</i>
--	--

5. Un pouco de competencia matemática. Das cinco obras que figuran no exercicio anterior, di de cal ou cales se fala:
- ▶ Un quinto (dos títulos) nunca foi representado en galego.
 - ▶ Dous quintos forman parte dunha triloxía e representáronse baixo o nome da triloxía.
 - ▶ A obra desta triloxía que falta na listaxe é a que ocupa o segundo lugar.
 - ▶ A primeira en representarse en galego, estreouna Excéntricas o 3 de marzo de 2017 no Teatro Principal de Santiago de Compostela.
 - ▶ Esta última obra forma parte doutra triloxía.
6. E, de paso, un pouco de competencia lingüística. Que teñen (sintacticamente) en común os títulos das cinco obras?

Resumo da obra

A obra está estruturada coa simetría dun retablo: a xornada I desenvólvese en 5 escenas, igual que a xornada III. Entre elas, a xornada II constitúe o nó da obra (10 escenas). Como nun calidoscopio, sucédense as escenas breves, concibidas moitas veces como unidades independentes. Existe ademais un movemento circular: a trama comeza e remata en San Clemente, de onde sae a protagonista, Mari-Gaila, termando do carretón, para regresar alí no desenlace.

XORNADA I

- ▶ **Escena I.** Diante da igrexa de San Clemente, Luceiro e Poca-Pena discuten sobre o fillo de ambos, que o home quere abandonar. O sancristán Pedro Gailo intervén para recriminarlle o seu escepticismo. Nun xesto burlón, o farandul adivíñalle o futuro coa axuda da cadela Coimbra.
- ▶ **Escena II.** Xoana a Raíña ten un fillo, Laureano, un anano hidrocefálico que exhibe para pedir esmola. Síntese morrer e pídelles axuda á vella Tatula. Migueliño e Miau contemplan a escena e recomendan a Tatula que avise á familia da morte da muller. Aproveitan que o carro quedou sen amparo para roubar os cartos que escondía a súa dona.
- ▶ **Escena III.** Tatula chega á aldea e avisa a Pedro Gailo, irmán de Xoana a Raíña. Mari-Gaila, a cuñada, entoa un pranto e anúncianse as dificultades para reparar a explotación do carretón.
- ▶ **Escena IV.** Conversa de circunstancias: Marica do Reino e Pedro Gailo intentan esclarecer a morte da súa irmá. Novos prantos.
- ▶ **Escena V.** Coa intervención de Bastián de Candás, os interesados acordan o reparto do carretón, malia as suspicacias. Celebran o fin do preito bebendo augardente, da que participa tamén Laureaniño.

XORNADA II

- ▶ **Escena I.** Marica do Reino láíase cunha veciña de que Mari-Gaila incumpre o pactado sobre o reparto por días do carretón. Fan referencia aos beneficios que obtén. Marica critica a conduta desvergoñada da súa cuñada, e afirma que a sombra da irmá acudiu para confíarlle en exclusiva o coidado do fillo.
- ▶ **Escena II.** Mari-Gaila fai un descanso no camiño á feira de Viana do Prior. Na conversa, que en varias ocasións recae sobre o tema das ganancias que obtén por Laureano, Mari-Gaila amósase enxeñosa e falagueira. Mentres comparten a comida cun Peregrino, aparece a parella da garda civil para preguntarlles polo Conde Polaco.
- ▶ **Escena III.** Mari-Gaila atópase con Séptimo Miau na feira de Viana. Este bótalle as cartas por suxestión de Migueliño. Diferentes personaxes beben, louvando as grazas de Mari-Gaila.
- ▶ **Escena IV.** Marica, hipocritamente escandalizada pola conduta de Mari-Gaila, insta ao seu irmán a que tome vinganza contra a muller. Pedro Gailo, pusilánime, resístese.
- ▶ **Escena V.** Encontro amoroso entre Mari-Gaila e Séptimo Miau.
- ▶ **Escena VI.** Pedro Gailo, bébedo, para vingarse da muller, pretende cometer incesto coa filla, Simoniña, quen consegue que quede durmido.



© Cuberta de *Divinas Palabras*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, *La Farsa*, nº 327, 1933. Cátedra Valle-Inclán en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

- **Escena VII.** Na taberna de Viana do Prior, mentres Mari-Gaila está con Miau, Migueliño, coa convivencia doutros parroquianos, emborracha ata a morte a Laureano. Mari-Gaila chega para coñecer a noticia e lamenta a súa sorte.
- **Escena VIII.** Camiño da casa, Mari-Gaila atópase co cabrío, que a leva polos aires.
- **Escena IX.** Os Gailo deciden desfacerse do cadáver do anano, obrigando a que Simoniña o deixe diante da casa de Marica.
- **Escena X.** A aldea esperta pola alarma de Marica, que atopa o corpo de Laureano medio comido polos porcos.

XORNADA III

- **Escena I.** A casa dos Gailo é apedrada e o sancristán e a súa muller intercambian acusacións. Desprezo evidente de Mari-Gaila cara ao seu home. Chega Marica co carretón. Nova discusión. Deciden arrombar o cadáver para obter beneficios por última vez.
- **Escena II.** Tatula acude para concertar un encontro entre Séptimo Miau e Mari-Gaila. Pasa a garda civil co Peregrino esposado.
- **Escena III.** Na porta da igrexa, ante o cadáver exposto, desenvólvense diferentes conversas. Novo enfrontamento entre Pedro Gailo e Séptimo Miau. Tatula confírmalle a este a cita con Mari-Gaila.
- **Escena IV.** Migueliño alerta os aldeáns de que unha parella está oculta nos canavais. O home escapa e deixa a muller exposta á ira dos campesiños, que a apedran e conseguen alcanzala.
- **Escena V.** Subida a un carro que vai cara á igrexa, Mari-Gaila vese exposta á vergoña pública. Pedro Gailo tírase desde o tellado da igrexa, érguese e recibe a súa muller núa, intentando conter a furia da aldea. Non o consegue ata que pronuncia en latín as palabras bíblicas de Xesús ante a adúltera. Mari-Gaila entra na igrexa da man do seu home, coa visión de Laureano convertido en anxo.

Galicia na visión de Valle

Non parece esaxerado afirmar que na obra literaria de Valle se constrúe unha identidade galega. Resulta evidente o vínculo con Galicia, onde nace e vive na súa mocidade, onde regresa na vida adulta, onde finalmente morre e é enterrado. Na súa visión de Galicia hai unha pegada perdurable dos recordos da nenez, o que parece entrar en contradición con que é decote o escenario no que o mal se manifesta.

De feito, un período completo da súa produción teatral artéllase en torno a Galicia. En efecto, ata 1907-1908 un total de seis obras, nomeadamente as dúas primeiras *Comedias bárbaras*, son de ambientación galega (Greenfield, 1990: 17). Cronoloxicamente non hai, en realidade, tanta coherencia. Deben incluírse *El embrujado* de 1913 e *Cara de plata*, coa que conclúe en 1922 as *Comedias bárbaras*. Esta sería paradoxalmente a que inicia o argumento da triloxía. Próxima na súa publicación a *Divinas palabras*, forman o conxunto que se deu en chamar o seu «Ciclo mítico» (Ruiz Ramón: 1990, 98).

A complexidade da cuestión é innegable, e o seu tratamento excedería con moito a modesta extensión desta guía, mais aportaremos algunhas observacións ao respecto.

Galicia existe na obra de Valle como un personaxe coral que percorre as súas obras. Semella que Galicia é unha representación do mundo. Aparentemente non hai afán histórico ou sociolóxico, pero si uns elementos identificadores que abranguen tanto a paisaxe e as xentes como as crenzas ou os ritos evocados no escenario. Na representación de Galicia adquiren perfecto sentido estas palabras do autor: «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos» (Iglesias Feijoo: 1990, 35). É dicir, os detalles realistas están elaborados, estilizados e resultan interesantes na medida que lle permiten facer literatura. A seguinte cita, tomada de «Cartas galicianas», artigo publicado en 1891, pode iluminar estes aspectos. No comentario sobre a paisaxe da vila de Monforte, a contemplación suscita o recordo que é interpretado á luz da literatura.

Visto a la caída de la tarde y por primera vez, como a mí acontecía, recuerda vagamente con su sombrío torreón, las láminas de algunas novelas escottianas, leídas en los años mozos y hasta el espíritu caballeresco de los tales libros. Monforte despierta el recuerdo de un pasado oscurecido... (Lavaud: 1990, 286).



© Excursión ao dolmen de Axeitos (Bretal, Ribeira), de esq. a der., Gerardo Gasset Neyra, Victoriano García Martí, Ramón del Valle-Inclán e Santiago Tato Castelo, foto Ramón Gasset Neyra, 1922-24. Fototeca: Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal (A Coruña)

Percíbese unha grande unidade polos personaxes e lugares que reaparecen unha e outra vez. A toponimia galega (Viana do Prior, San Clemente de Brandeso, Lugar de Condes...), sexa real ou ficticia, artella unha xeografía na ficción que lle permite crear unha paisaxe totalizadora. Como é habitual no autor, poténcianse os elementos pictóricos porque, na súa concepción da obra, a plasticidade é un elemento fundamental.

Este é un trazo que se ten salientado moito e resulta clave para entender a construción dun espectáculo dramático no que a palabra e o xesto se integran coa luz e a cor. O interese polas artes plásticas impregna calquera faceta da vida e da obra do autor. Reúnese con pintores, escultores, gravadores... (Rusiñol, Casas, Romero de Torres, Zuloaga...) no faladoiro do Novo Café de Levante de Madrid desde 1903 ata 1916, ano no que, pola división entre aliadófilos e xermanófilos, rematan as reunións. En diversas ocasións escribe nos xornais sobre pintura (Serrano: 1987, 28) e resulta evidente o protagonismo da mesma na súa reflexión estética, como se amosa en *La lámpara maravillosa*.

Non é posible entender a visión de Galicia en *Divinas palabras*, se non a analizamos nun contexto máis amplo. Nas *Comedias bárbaras* un mundo ancestral, basicamente medieval, está en transo de desaparición ante a irrupción da modernidade. Serve como fermoso pano de fondo para os fidalgos da casa de Montenegro: «Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo», escribe nunha carta a Rivas Cherif publicada na revista *España* en 1924. Con ese punto de vista eleixiaco, a evocación de Galicia está tinxida de nostalgia e alento épico. Non é o enfoque histórico o que lle interesa fundamentalmente. Trátase máis ben de reconstruír unha realidade que coñeceu e vive no recordo das súas primeiras experiencias.

📷 Festa de homenaxe a Valle-Inclán celebrada nos cumios da Curota, foto Hermógenes Garita, A Pobra 1919 (o escritor está sobre un carro de vacas do país). Fototeca: Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal (A Coruña)

Sobre la encrucijada de dos caminos aldeanos, un campo de yerba humilde salpicada de manzanilla, donde hay un retablo de ánimas entre cuatro cipreses. Es paraje en que hacen huelgo los caminantes y rezan las



viejas anochecido (...) Más lejos, un mozo aldeano deja pacer la yunta de sus vacas y a lo largo de los caminos, que se pierden entre verdes y sonoros maizales, trotan cabalgadas de chalanos que van de feria, y cruzan, graves y procesionales, viejos vestidos de estameña con sus grandes bueyes de cobre lucientes, hermosos como ídolos, con verdes ramos de roble en las testas.
(*Romance de lobos*, 112)

O adxectivo «aldeano», repetido no texto, fai referencia a unha cualidade que Valle quiere suscitar na imaxinación do lector. Existe, pois, un imaxinario previo sobre a Galicia rural a que apela a descrición. Xuntas de bois, petos de ánimas, verdes milleiras... están aí como nos lenzos de Castelao.

Isto é particularmente notorio na presenza do sobrenatural en *Comedias bárbaras* (aparicións, sortilexios, Santa Compañía). Todo ese mundo milagreiro da Galicia tradicional na que se enfrontan as forzas do ben e do mal crea unha imaxe estética, na que prima o misterio e a intensidade da contemplación. Non falta un certo pintoresquismo.

La luna se levanta sobre los pinares y blanquea en la puerta del molino, donde mozas y mozos divierten la vela con cuentos de ladrones, de duendes y de ánimas. En los agros vecinos ladran los perros, como si vagasen en la noche los fantasmas de aquellos cuentos aldeanos y volasen en el claro de luna las brujas sobre las escobas. (*Águila de blasón*, 49)

Nesta cita, como noutras das *Comedias*, hai unha simbiose entre a natureza e o mundo tradicional: paisaxe e seres humanos forman un conxunto harmónico. A calidade sensorial do estilo de don Ramón ponse ao servizo dunha idealización que non é clásica, senón primitivista.

Noche de tormenta en una playa. Algunas mujerucas apenadas, inmóviles sobre las rocas y cubiertas con negros manteos, esperan el retorno de las barcas pescadoras. El mar ululante y negro, al estrellarse en las restingas moja aquellos pies descalzos y mendigos. Las gaviotas revolotean en la playa y su incesante graznar y el llo de algún niño, que la madre cobija bajo el manto, son voces de susto que agrandan la voz extraordinaria del viento y el mar. Entre las tinieblas brilla la luz de un farol. (*Romance de lobos*, 51)

Mesmo na paisaxe tormentosa de *Romance de lobos*, desatada e implacable, a furia da natureza ten unha resonancia humana no patetismo das siluetas negras e do choro do neno.

En definitiva, o espazo evocado responde moi ben a unha imaxinación, como Valle mesmo a define, «algo enamorada de las cosas arcaicas y tradicionales» (Lavaud: 1992, 296). O autor sente desaparecer o mundo tradicional que coñeceu de neno e entoa unha elexía para amosar a harmonía e a beleza do que está condenado a morrer. A estilización adquire sentido con ese propósito.

Cando aparece a visión grotesca que caracteriza a década dos 20, natureza e personaxes entran en contradición, como se pode ver en *Divinas palabras*. Tamén aquí —como na triloxía— os seres humanos recórtanse sobre un fondo natural, que adquire complexidade a medida que a obra se desenvolve. Sen embargo, hai un cambio de perspectiva evidente: desaparecen os fidalgos, aínda que a violencia e as paixóns primarias se manteñan.

Nun primeiro momento, as didascalias semellan máis funcionais e sintéticas, máis centradas no elemento humano:



Ⓒ Bosquexos de Castelao para a escenografía de *Divinas palabras* no Teatro Español, Madrid, 1933. Fondos do Museo de Pontevedra

San Clemente, anejo de Viana do Prior. Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses. Pedro Gailo, el sacristán, apaga los cirios bajo el pórtico románico. (*Divinas palabras*, 115)

Pero sempre é posible atopar a asombrosa beleza das descrições, cheas de suxestións:

Las voces declamadoras de aquella vieja, en el silencio del atrio lleno de sombras moradas, de fragancias de rocío, de vuelos inocentes de pájaros, tienen el sentido de las negras sugerencias, en la primera inocencia sagrada. El sacristán huye por el camino de la aldea. (*Divinas palabras*, 253)

O contrapunto entre as «negras suxestións» que veñen da muller e a «inocencia sagrada» da natureza é ben reveladora. A partir da xornada terceira, a pureza da paisaxe, cada vez máis dourada cara ao truculento desenlace, disóciase por completo dos instintos humanos, presentados baixo a perspectiva do feo, do deforme:

San Clemente. La iglesia románica de piedras doradas. La quintana verde. Paz y aromas. El sol traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río. [...] La enorme cabeza del idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla... (*Divinas palabras*, 358)

Divinas palabras amosa un mundo no que a amorabilidade dos personaxes non ten un contrapunto positivo e a natureza permanece indiferente ao ruído e a furia das paixóns. O mundo instintivo é momentaneamente controlado pola arbitrariedade das palabras en latín. No desenlace, Laureaniño, transmutado nun estraño anxo, voa sobre «los oros del poniente» (p. 394). A natureza e a paisaxe galega brillan desligadas das miserias humanas, na súa pureza ancestral, aparentemente libres de toda baixeza.

Sen embargo, se Valle regresase hoxe a Galicia, tería motivos de asombro porque, ao lado da igrexa románica, alguén tería construído nun arranxo trapalleiro un galpón de bloques de formigón.



ACTIVIDADE

7. En *Divinas Palabras Revolution* incorpórase a paisaxe galega de dous xeitos distintos. Como aparece reflectida? Con que propósito?

Principais personaxes de *Divinas palabras*

Divinas palabras trae á fronte do escenario personaxes humildes que pululaban como fondo nas *Comedias bárbaras*. Nunha Galicia rural, pouco definida temporalmente, xente común amosa o mesquiño das súas motivacións e dos seus actos.

Se ben é certo que a traxicomedia parece entroncar co drama rural que se está a desenvolver na escena española do primeiro terzo do s. XX, non hai neste caso afán costumista; o punto de vista é moi distinto. O autor presenta a indiferenza moral dos personaxes cunha visión de moralista, pero sen propósito didáctico, sen que exista sequera unha alternativa ao espectáculo de paixóns feroces. É un bo exemplo da impasibilidade shakespereana coa que se identificaba. Xa en 1912 confesaba a súa admiración por Shakespeare (Iglesias Feijoo: 1991, 32), e esa débeda mantívose:

Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no ser representadas más adelante. Escribo de esta manera porque [...] me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo sea la acción misma [...] Del primer tipo de arte —arte impasible, cuyo interés está en la misma acción—, hay un ejemplo en Shakespeare.²

Destacados diante dun coro colectivo, a modo do teatro grego, algúns personaxes aparecen singularizados: o triángulo amoroso por unha banda, e o anano e Migueliño —que actúan como motores da acción— por outra.

Séptimo Miau caracterízase polo seu enxeño sen escrúpulos, aplicado ao engano e a ganancia. A vaguidade en torno ao *funambul* confírelle un aura de misterio e perigo que cimenta o seu prestixio. Ao redor del técese unha serie de situacións que non se resoven ou fican na indeterminación: suicídase Poca-Pena ou é asasinada? É ou non é, o Conde Polaco que busca a Garda Civil?

Non hai descrición física nas didascalias, só a referencia ao ollo tapado e algúns obxectos o acompañan: cigarro, navalla... A cadela Coimbra e o paxaro adiviñador poñen unha nota humorística, consonte co ambiente de faranduleiros e feirantes. Constrúese mediante a acción e os diálogos máis que ningún outro personaxe: de feito, na primeira conversa con Poca-Pena están case todos os elementos que o definirán. Nos diálogos é desafiante con Pedro Gailo, ameazador con Tatula e Migueliño, indiferente ou sedutor noutros casos.

Pero sen dúbida, dous trazos orientan a caracterización do personaxe. Xa no *Dramatis personae* é aludido con nomes diversos, como Luceiro (nome que recibe o demo Lucifer na obra de Calderón) ou Séptimo Miau (referencia ao número máxico e ao animal identificado habitualmente coa feiticaría e o demo). Na trama, aparicións e desaparicións inexplicables, particularmente no desenlace, fan pensar nun ente sobrenatural. Valle-Inclán xoga coas referencias satánicas que empregou noutros personaxes como o Marqués de Bradomín e Don Juan Montenegro. Pero en *Divinas palabras* Miau representa o mal no medio doutros que o representan tamén en graos diversos.

Na organización da obra, dous enfrontamentos entre Miau e **Pedro Gailo** abren e pechan a estrutura. Semellan encarnar polos opostos: vida errante-sedentarismo, liberdade-moral, natureza-civilización, fe-descrenza, orde-desorde...

PEDRO GAILO

¡Mala ralea! Burlas de un réprobo no afrentan.

² Texto citado por Iglesias Feijoo na Introducción a *Divinas palabras*, páxina 36 (vid. bibliografía). Está tomado de Ramón Pérez de Ayala, «Valle-Inclán, dramaturgo», *La Pluma*, número 32, xaneiro de 1923, pág. 24.

LUCERO

Amigo, hay que tomarlo como juego. ¡Al avío, Poca Pena!

PEDRO GAILO

Mucho vas a reír en los Infiernos. (130)

Non é real a suposta altura moral. Como é habitual no esperpento, a aparencia non é máis que un xeito de agochar unha verdade terrible. Na actuación do sancristán ponse de manifesto que a cobiza é o que o move, tal como a Séptimo, pero neste o disfraz non é hipocrisía. A luxuria de Miau está tamén presente en Pedro Gailo, aínda con máis vileza porque o desexo, instigado pola necesidade de desquite, diríxese cara á propia filla.

Mesmo a defensa da honra, tema tan propio do teatro valleinclanesco, desaparece da mente de Pedro Gailo, cando se frustran as ganancias que o carretón supuña e lle aparecen problemas máis urxentes. A súa postura moral revélase oca, de aí a caracterización predominante como monicreque.

Ao ser impulsado por outros (pénsese en como Marica do Reino o esporea para que se vingue de Mari-Gaila), carece por completo de autenticidade. É o personaxe máis afectado pola esperpentización. En efecto, Pedro está definido, en oposición coa súa muller, pola fealdade: «Pedro Gailo se pasa la mano por la frente y los cuatro pelos quédanle de punta. Sus ojos con estrabismo miran hacia la carretera» (117). Tamén na xestualidade é un fantoche.

El sacristán huye por el camino de la aldea: La sotana escueta y el bonete picudo ponen en su sombra algo de embrujado: Se vuelve, perdido entre los maizales llenos del rezo del anochecido, y levanta los brazos negros, largos, flacos. (254)

Curiosamente, a este personaxe que a súa muller despreza pola sapiencia inútil, Valle confía as palabras que obrarán o milagre final.

Mari-Gaila, sen embargo, está construída cunha maior matización. Na descrición física, pouco detallada, abundan máis ben as suxestións: «La madre, blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritmos del cuerpo y la voz» (117). E un pouco máis adiante: «Abre los brazos en ritmos trágicos y antiguos» (159). Asociada a adxectivos que gaban a xentileza e donaire, é unha figura luminosa e ancestral, unha «Venus de aldea»:

Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros. (384)

Preséntase no pranto que entoa pola cuñada morta e na elocuente mestura de vulgarismos e referencias cultas, coñecemos a un personaxe no que a fala popular manifesta unha determinación e unha audacia que non ten límites.

¡Ay, cuñada, soles y lunas, andar caminos, pasar trabajos, fueron tus romerías por este mundo! ¡Ay, cuñada, por cismas te departistes de tus familias! ¡Y qué mala virazón tuviste para mí, cuñada! ¡Ay, cuñada, te movían lenguas anabolenas! (161)

Mari-Gaila deixará a protección da casa e a monotonía da vida matrimonial para atopar o seu verdadeiro ser na liberdade de andar polos camiños. Nesa circunstancia, lonxe das imposicións da moral tradicional que impera na aldea,

revélase como quen é: «El garbo de esa mujer no es propio de estos pagos. ¡Y el pico!» (240).

A baixa moral reflíctese decote para Valle-Inclán no aspecto físico, pero non no caso da protagonista de *Divinas palabras*. O innegable atractivo da muller non enmascara a hipocrisía, a cobiza, o oportunismo, a fachenda... Todo queda ao descuberto na acción, nos diálogos. E sen embargo, non podemos deixar de sentirnos fascinados por un dos personaxes máis potentes da dramaturxia valleinclaniana.

Os sete pecados capitais

En contraste co título, *Divinas palabras* leva a escena un mundo no que actos feroces son o resultado de paixóns desatadas: egoísmo, hipocrisía, avaricia, luxuria. Non hai dúbida de que na obra se presentan cunha grande impasibilidade feitos terribles, pero sobre todo, *Divinas palabras* é o escenario da explotación.

Laureaniño é exhibido pola nai por feiras e romaxes. Cando esta morre, a súa familia disputa o reparto do negocio, que continúa ata que a morte do anano, en circunstancias especialmente tráxicas, frustra o seu cálculo de beneficios. Aínda así, aproveitan o cadáver para expoñelo á porta da igrexa e obter o último rendemento: terá que pagarse o enterro ao lado de Xoana do Reino.

Nas falas maquinais tan propias dos personaxes de Valle, cunha metonimia fálase do «carretón», sempre para destacar o seu valor crematístico: «O carretón representa un forno de pan» (p. 164).

Obxecto de burlas ou cousificado, poucas veces Laureaniño recibe unha mirada humana.

El grito del idiota pone la flor de una sonrisa en la boca triste de la niña.

LA NIÑA

¿Quieres pan de la fiesta, Laureaniño? ¿Y un melindre? (289)

Tal e como anuncia no subtítulo «Traxicomedia de aldea», a obra mestura elementos tráxicos e cómicos, algúns tremendamente truculentos, como cando os porcos devoran o corpo abandonado. Non é posible unha maior impiedade. Sen embargo, a distancia impide a emoción, calquera patetismo. Coherentemente, a morte aparece como un acontecemento trivial, rapidamente relegado por asuntos máis inaprazables:

MARI-GAILA: «Habré de caminar toda la noche con el muerto en el carro. ¡Arrenegado el Demonio sea! Échame una copa, Ludovina.» (295)

Mari-Gaila entoa un breve pranto por Laureaniño, non pola morte, senón pola perda de beneficios:

¡Nuestro Señor Misericordioso, te llevas mis provechos y mis males me dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno! (295)

Como en tantas outras ocasións, Mari-Gaila mira polos seus intereses, e neste caso resulta esclarecedor que a explotación do carretón é a que xustifica

a liberdade da vida polos camiños (paradoxalmente, «o amparo de andar polos camiños»), lonxe da estreitura da aldea e do insatisfactorio ambiente familiar.

Pero esta visión da avaricia non esgota a caracterización do personaxe feminino. A primeira vez que se atopa con Séptimo Miau na feira de Viana do Prior, este bóttalle as cartas por suxestión de Migueliño. Como é habitual nos vaticinios, as referencias son escuras e precisan dunha interpretación.

Venus y Ceres. En esta conjunción se descorren los velos de tu destino.
Ceres te ofrece frutos. Venus, licencias. Tu destino es el de la mujer hermosa.
Tu trono, el de la primavera. (252)

Nos sermóns medievais era habitual relacionar luxuria e gula, facendo referencia á frase de Terencio: «Sine Cerere et Libero friget Venus» (sin Ceres e Baco arrefría Venus). Na *Alegoría da luxuria e a gula* do Bosco, ámbolos dous pecados van xuntos.

© O Bosco, *Alegoría da luxuria e a gula* (ca. 1494). Yale University Art Gallery



Así vémoslos unidos en Mari-Gaila, que en repetidas ocasións bebe con degoro: «Hay que cumplimentarlo bebiendo una copa. Cachea por el caneco del aguardiente, marido» (191). Por iso, anda nas linguas das veciñas: «Cuando tiene una copa, muy divertida se pone» (203).

Se Mari-Gaila se identifica coa luxuria, a avaricia e a gula, é posible entender a obra como unha representación dos pecados capitais.

Estes foron codificados no século VI na doutrina da Igrexa Católica polo papa san Gregorio Magno, que establece sete: ira, soberbia, luxuria, preguiza, gula,

avaricia e envexa. En *Divinas palabras* hai referencias moi concretas que permiten entender as condutas dos personaxes.

Séptimo Míau, Luceiro noutras ocasións, evoca a Lucifer, o demo da soberbia, pecado que comparte con Pedro Gailo, igual que a avaricia e a luxuria. De envexa son culpables Marica do Reino e Migueliño, e a ira maniféstase na turba de campesiños que xulga e condena a Mari-Gaila. A preguiza é común a todos os personaxes pola ausencia de virtudes cristiás, pola absoluta falta de piedade.

Levando un pouco ao límite esta interpretación, os animais, tan habituais na obra de Valle, poderían actuar como evocación dos pecados: cabra (preguiza), porco (gula), sapo (avaricia), oso (ira), can (envexa), cabalos (soberbia). A súa presenza é moi variable. Son mencionados simplemente nas didascalias, teñen algunha transcendencia na caracterización dos personaxes —como a cadela Coimbra— ou na situación dramática —como os porcos que devoran o cadáver de Laureano—.

A insistencia no vicio, no pecado, toma corpo en Satanás, o inquietante Séptimo Míau, e en múltiples referencias ao demo. O voo do cabrío, o aturuxo de Milón de Arnoya, as sete vidas de Pedro Gailo... non son meras referencias ao satanismo modernista, vagamente exótico das *Sonatas*. O poder do mal domina o mundo e será neutralizado nun intre polo feitizo inintelixible das palabras en latín. Que sexan divinas é, no fondo, irrelevante.

Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat

Non hai unha única interpretación para un desenlace tan ambiguo, no que se acumulan planos diversos de significado. A escena última desenvólvese diante da igrexa de San Clemente: «iglesia de románicas piedras doradas por el sol» (388), a onde acoden os enfurecidos aldeáns, transmutados en «agreste faunalia» (389). A festa na honra de Fauno, deus protector da natureza e da fertilidade, parece entrar en contradición coas alusións cristiás, sobre todo porque a celebración pagá é tamén a entronización da moral cristiana represora. Os aldeáns, faunalia ou procesión «venusta», en honor a Venus (páx. 392), expoñen á vergoña pública á muller culpable de adulterio. Curiosamente non hai reprobación para a explotación de Laureaniño, pero si para a conduta sexual de Mari-Gaila: «El hombre hace lo suyo propio. En las mujeres está el miramiento» (376).

O sincretismo relixioso que se amosa no desenlace de *Divinas palabras* é unha constante no manifesto estético e esotérico que Valle redacta nos mesmos anos que a traxicomedia:

Fue una desde entonces, en las conciencias, la idea de la muerte y de la vida. Pero la risa de los faunos y la siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos, aún estremecen los bosques, y los hombres no han dejado nunca de oír a los genios inmortales. (*La lámpara maravillosa*, 126)

Mari-Gaila, núa e fráxil, pero aínda indómita, retorna aparentemente ao amparo da igrexa e do matrimonio. As palabras en latín do seu home, ridículo coma sempre, «bizcando los ojos sobre el misal abierto», obran o milagre de deter a ira da multitude: «Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna» (393). As palabras de Xesús no Evanxeo de san Xoán son pronunciadas por un personaxe que ten moi pouca autoridade moral e aínda así, fan efecto.

Asistimos ao triunfo do absurdo? As palabras evanxélicas non son efectivas polo seu significado, senón só pola sonoridade misteriosa do latín. «Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico» (393) actúan como un ensalmo, como outra fórmula máxica calquera.

Novamente se atopan as claves en *La lámpara maravillosa*: «El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano» (72). E un pouco máis adiante: «El secreto de las conciencias solo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. ¡Así el poeta cuanto más oscuro, más divino!» (73). As resonancias de *Divinas palabras* son evidentes.

Valle-Inclán, menos contradictorio do que parece, atopa na palabra a revelación do oculto, do inefable, pero cun sentido de colectividade.

Las palabras son siempre una creación de multitudes. Alumbran en la hora que se hacen necesarias como verbos de amor y comunión entre los hombres. Así acontece que aquellas larvas de emoción recóndita, indefinible, nebulosa... (72)

O valor cristián queda oculto pola incompreensión, que é a que revela a transcendencia mística das «divinas palabras».

A escena final presenta, nunha concepción moi cinematográfica, tres situacións simultáneas. Fronte ao dourado do solpor, como nunha táboa flamenca, a aparición de Laureaniño, trastocado en anxo estraño, recibe a muller no pórtico da igrexa, mentres escoitamos a trivial e risible conversa de Milón de la Arnoya e Serenín de Bretal, que temen a resposta da xustiza: «¡Sellar la boca para los civiles y aguantar mancuera!» (394). Pouco solemnes, coma os enterradores hamletianos, retoman a existencia cotiá. Non resulta difícil atopar resonancias desta última exclamación na risada de Sini en *A filla do capitán*.

Xa que non hai propósito didáctico nin moralizador, non hai lección final. O desenlace resólvese como un espectáculo visual, e ese carácter visual outórgalle o sentido. Grotesca visión anxélica, redención da pecadora, trivialidade das preocupacións comúns... todo parece conducir á extravagancia da visión esperpéntica.



ACTIVIDADES

8. *Divinas palabras* refírese ao versículo da Biblia «eis qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat» (Xoán 8, 7) traducido «O que estea libre de pecado que tire a primeira pedra». Lévanos (a algúns) a unha coñecida escena de *La vida de Bryan*, película dos Monty Python, na que castigaban a Bryan tirándolle pedras, ou sexa, coa lapidación. Este castigo doloroso e que provoca a morte lenta, segue a utilizarse nalgúns lugares para certos delitos. En que países está vixente a lapidación?

Na páxina de Amnistía Internacional atoparás estas referencias: «La lapidación divide el islam» e «La muerte por lapidación, una pena atroz y una muerte inaceptable» (2008).

Recepción e posta en escena de *Divinas palabras*

Valle-Inclán só conseguiu ver representada unha pequena parte das súas obras e, para iso, algunhas só tiveron unha función no teatriño privado dos Baroja, outra prohibiuse a súa estrea en Madrid, cando viña de ser representada en Barcelona... As razóns da escasa visibilización dos textos de Valle nos escenarios contemporáneos foron persoais, políticas e propiamente teatrais.

Don Ramón non era un home de trato fácil. Ademais, a súa decisión de abandonar Madrid para vivir en Galicia e os enfrontamentos con Galdós, coa Compañía García Ortega e coa Guerrero Mendoza despois do escándalo de *El embrujado* no 1913, péchanlle posibilidades de estrear sobre todo na súa época máis produtiva, a da década dos 20. Nestes anos, ademais, a ditadura de Primo de Rivera dificultou a posta en escena e «secuestrou» a publicación d'*A filla do capitán*. Pero os factores teatrais foron os máis relevantes.

Sempre achacamos a falta de estreas de Valle no seu tempo a uns empresarios teatrais apoucados, timoratos, que só buscaban a rendibilidade económica que derivaba da asistencia dun público maioritariamente burgués, acomodado



© Valle con Irene López de Heredia y Mariano Asquerino. Foto Alfonso. Arquivo Xeral da Administración. © «Alfonso» VEGAP, Santiago de Compostela 2018

este nuns espectáculos frívolos e pouco arriscados como os das obras de Echegaray, Muñoz Seca, Arniches e os Álvarez Quintero.

Pola contra, as obras de Valle revolvían as conciencias morais e estéticas. Costaba que chegasen ao escenario porque as compañías teatrais adoitaban estar en mans dos actores de maior recoñecemento e buscaban textos para estes lucírense e encher o patio de butacas. As dificultades técnicas pola variedade dos escenarios, a presenza de animais na escena, a crueza da linguaxe, o elevado número de actores... supoñen retos para a súa montaxe, aínda máis coa técnica escenográfica da época.

Valle-Inclán non se limitou á hora de criticar todos e cada un dos aspectos necesarios para levantar un texto dramático. Dende a formación dos actores, ata os directores das compañías, todos recibiron as sátiras do autor, que defendía uns presupostos dramáticos que habían triunfar poucos anos despois en Europa.

Valle foi moi consciente da dificultade —sobre todo a partir de 1912— de subir ao escenario as súas obras, de aí que con frecuencia se gaba de non escribir obras teatrais, senón obras dialogadas non pensadas para levar á escena. Sabía tamén que só podía ser valorado por un público escaso e formado.

Divinas palabras estréase en el Teatro Español o 16 de novembro de 1933, dirixida por Rivas Cherif, con Margarita Xirgu e Enrique Borrás como actores principais. Esta foi a única posta en escena en vida do autor. Valle-Inclán leu a obra para a compañía —directamente do exemplar de *Opera Omnia*— en marzo, e solicitoulle a Rivas Cherif que a adaptase. Este refundiu nunha as dúas primeiras escenas da terceira xornada e reduciu as intervencións dos personaxes para dinamizar a acción. Valle participou nos ensaios e na escolla de Castelao como escenógrafo e figurinista. Estaba prevista a súa estrea para finais de abril, e achacan o retraso aos escenarios que deseñara Castelao³.

Rivas Cherif, director de escena formado en Italia e Francia nos movementos máis vangardistas, levou ao teatro algunha das obras valleinclanianas, porque valoraba a súa xenialidade e mantivo esa admiración durante toda a vida. Comentou que en calquera outro país, Valle tería sido valorado como un dos grandes renovadores da escena.

Ao día seguinte da estrea os xornais recollían crónicas que louvaban a obra, ao tempo que comentaban que non gustara ao público. No seguinte fragmento Aguilera Sastre recolle as informacións publicadas en *Luz* e *El Sol*.

3 «Pensemos que Castelao, que siempre se reivindicó como un pintor que hacía teatro (más próximo a la escenografía, por tanto) y no como un autor teatral, conoció un teatro de arte vanguardista y no especialmente tradicionalista a través de Cipriano Rivas Cherif, el director de escena más experimental del teatro español previo a la Guerra Civil. Rivas Cherif fue el único director con el que trabajó (más o menos a gusto) Valle-Inclán y el introductor en España del «teatro del arte» a la francesa, tanto en sus puestas en escena como en su teorización sobre el arte dramático. [...] Castelao realiza la escenografía y los figurines por petición expresa de Valle-Inclán, que, sin duda, asociaba ya su nombre a la imprescindible renovación plástica no solo del arte gallego, sino español, seguramente debido a su aprecio por el concepto de distorsión expresionista (tan afín al esperpento) y a su voluntad de conectar arte y esencia popular.

He ahí el vínculo entre dos personalidades ideológicamente tan diferentes como Valle y Castelao pero que se admiraban mutuamente, en un respeto del que dan cuenta distintas alusiones al dramaturgo arousano, o el hecho de que Castelao fuese uno de los portadores a hombros del féretro de Valle-Inclán*.

[*] Valle-Inclán declaraba en una entrevista sobre el estreno de *Divinas palabras* que «De él [Castelao] depende en la estampa de *Divinas palabras* lo más inmediato para que Galicia esté en presencia en la escena» (*apud* Iglesias Feijoo, 1998: 106).

López Silva, Inmaculada: «Volver al significado teatral de Castelao» en *Castelao. Grafista. Pinturas, dibujos, estampas*. Catálogo da exposición, Academia de Bellas Artes de San Fernando, páx. 269.



Melchor Fernández Almagro: «Tan desacomostumbrado, en efecto, este espectáculo de *‘Divinas palabras’*, que al público en xeral non parece que lle gustase mocho, aunque non escatímase el tributo de admiración al glorioso autor» (*El Sol*); o, aún máis explícito, el de Juan Chabás: «La obra de Valle-Inclán non gustó al público. La aplaudió sin entusiasmo, y non faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbreado, non puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mellor literatura. A esto se ha llegado con la desafortunada gestión de nuestros empresarios al uso» (*Luz*). (Aguilera Sastre: 2000, 487)

Ⓢ Lectura de *Divinas palabras* sentados de der. a esq., Valle-Inclán, Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Cipriano Rivas Cherif e Castelao. Foto Alfonso. Arquivo Xeral da Administración. © «Alfonso» VEGAP, Santiago de Compostela 2018

Nos días posteriores acude pouco público, e nun dos pases representan outra obra para manter a recadación. *Divinas palabras* mantense só ata o 30 de novembro e remata antes do esperado.

Para volver a vela representada **en España**, houbo que agardar a montaxe de **José Tamayo en 1961** no Teatro de Bellas Artes de Madrid. Gonzalo Torrente Ballester adaptouna e conseguiu librala da censura, aínda que lle achacaron mostrar unha obra excesivamente costumista e realista. Nati Mistral e Manuel Dicenta desenvolveron os papeis protagonistas (os Gailos). Utilizáronse efectos de luz para destacar as localizacións, nun escenario único que representaba a fachada dunha igrexa nun lado e noutro o interior da casa do Sanscristán e Mari-Gaila. Había diferentes alturas e ramplas para as diversas escenas. Foi un éxito de público, e o mesmo director repetiu esta montaxe actualizándoa en 1986; en 1998 retoma a obra cunha nova posta en escena e con Kiti Manver como Mari Gaila.

En 1975 Víctor García dirixe a Nuria Espert en Palma de Mallorca. A montaxe foi polémica, pero permitiulle actuar en París, Madrid e Londres, polo que a compañía de Nuria Espert gañou prestixio. O espazo escénico consistía nuns tubos



Planas dos xornais *Ahora* e *Crónica* que recollen a estrea da obra en 1933. Fondos da Biblioteca Nacional de España

que simulaban un órgano e se movían de arriba a abaixo ou formaban diversas configuracións.

Na década dos 80 destacaron as montaxes de César Oliva (1983, Teatro Estable de Murcia Julián Romea) a de José Carlos Plaza dirixindo o grupo vasco Orain (1987). En 1998 o grupo Atalaya de Sevilla monta a obra con oito actores: o espazo utilizaba cables que se movían dando lugar a diferentes formacións. Con este grupo a obra chega ata China. Gerardo Vera montou a obra no 2007 para o Centro Dramático Nacional, nunha adaptación de Juan Mayorga.

En contraste, *Divinas palabras* pronto se viu representada noutros países. En Francia hai montaxes desde 1946, e en 1963 pode verse no Théâtre de l'Odéon. En 1950, Ingmar Bergman dirixiuna en sueco e valoraba a novidade da obra e o autor. Sabemos de representacións en romanés, italiano, neerlandés... Pero queremos destacar unha destas postas en escena, a que en 1964 permitiu que Buenos Aires se emocionara con María Casares, dirixida por Jorge Lavelli: no Teatro Coliseo, María Casares non só era a grande actriz que interpretaba a forza de Mari-Gaila, senón a exiliada galega que conectaba co público, nunha grande parte tamén exiliado e emigrante.

María Casares daba a Mari-Gaila una fuerza expresiva y una convicción tales que mantenía a los espectadores en vilo. El teatro vibraba al unísono, muchos al borde del pánico, envueltos en una magia que se percibía antes, durante y después de las palabras. La dirección de Jorge Lavelli y un elenco casi perfecto hicieron posible lo imposible: dar una medida exacta a una obra tan difícil. Recuerdo especialmente la escena octava de la jornada segunda, en la que María Casares «volaba» por el teatro montada en el Trasgo Cabrío, clímax tras el cual acertadamente había un entreacto, para que el público pudiera salir a respirar. (Leda Schiavo: 1990, 21)

Divinas palabras trascende á propia dramaturxia e foi levada ao cine en dúas ocasións. En 1977, o director mexicano Juan Ibáñez adapta con fidelidade o texto literario empregando un decorado laberíntico. Unha década máis tarde, José Luis García Sánchez dirixiu unha versión con Ana Belén, Paco Rabal e Imanol Arias nos papeis principais. A excelente banda sonora compúxo a Milladoiro empregando temas tradicionais. O éxito de taquilla confirmouse nos catro premios Goya, pero foi cuestionada pola crítica.

En 1997, para a reapertura do Teatro Real, estrenouse a ópera *Divinas palabras* de Antón García Abril, con libreto de Francisco Nieva e Plácido Domingo como cabeza de cartel dun elenco de luxo.

Esperamos que estas notas queden en breve obsoletas, porque a vixencia da obra invite ás xentes da farándula a levala a escena para darlle novas miradas e tratamentos.

9. Vai á páxina do Centro de Documentación Teatral e, cando esteas alí, clica en recursos, fotografías, pon na Caixa «Divinas palabras» e obterás fotografías de montaxes diferentes. Seleccionamos para ti algunhas destas fotografías. Que elementos teñen en común estas postas en escea? Fíxate non só no vestiario; atende tamén á escenografía.



⌚ Decorado deseñado por Castelao e executado por Pitti Bartolazzi e Pedro Lozano Dotes para a estrea no Teatro Español de Madrid o 16 de novembro de 1933. Biblioteca da Fundación Juan March.



⌚ Posta en escena no Teatro de Bellas Artes de Madrid baixo a dirección de José Tamayo, 1961. Catálogo do Centro de Documentación Teatral.



⌚ Posta en escena de Divinas palabras, Dirección de José Tamayo en 1998. Fotografía de Jesús Alcántara. Catálogo do Centro de Documentación Teatral.



⌚ Montaxe da compañía Atalaya, Sevilla, 1998. Foto no Archivo Virtual de Artes Escénicas, baixo licenza Creative Commons.

A montaxe do CDG



Voces novas para as palabras máis fermosas

As *Divinas palabras* de Valle-Inclán comezaron a se converter en *Divinas Palabras Revolution* no verán de 2016. Naquela época tiveron lugar as primeiras conversas con Xron e Patricia de Lorenzo, artistas ao cargo de Chévere, un dos proxectos escénicos con máis calidade e apoio do público da nosa escena, Premio Nacional de Teatro en 2014.

Na presente temporada, estamos recollendo os froitos dun proceso de dous anos. A escolla por parte de Xron, o director de escena, foi unha moi boa nova para o CDG. Nada tiña máis sentido, unha vez tomada a decisión, que aproximarse a *Divinas palabras* a través dunha lectura actualizada desta peza. Un dos grandes textos de inspiración galaica de Valle, co que se quixera dar inicio á andaina do CDG, e unha das obras emblemáticas do noso dramaturgo. Ademais, teremos a fortuna de volver visitar algúns dos escenarios máis prominentes no noso panorama teatral con esta nova posta en escena, e de completar a nosa xira co paso polo Teatro Español de Madrid, que foi testemuña da estrea mundial de *Divinas palabras* o 16 de novembro de 1933, baixo a dirección de Cipriano Rivas Cherif, con Castelao como escenógrafo e Margarita Xirgú no papel de Marigaila. Un fermoso chisco da fortuna.

E así chegamos a *Divinas Palabras Revolution*. Nesta proposta, explica o seu director, non veremos unha tradución directa das palabras de don Ramón sobre o escenario. Atoparemos máis ben a imposibilidade de facela. Falando dunha Galicia que xa non existe cunha crueldade totalmente actual. Como chegar á améndoa desta peza e convertela nun conflito contemporáneo? Xron partiu dunha proposta tan arriscada como intelixente: a través da desmembración. Só fragmentando esta gran historia poderemos atopar a súa conexión coa intrahistoria. É así como se está creando no escenario do Salón Teatro unha nova criatura xuntando as partes da criatura orixinal. Un Frankenstein que pode que non estea dotado da *organicidade* ou vida do seu pai, pero que pode chegar a ser moito máis elocuente ca el para pór diante de nós, público do século XXI, o espello que reflicta o noso interior.

A escolla de Xron para dirixir este autor consagrado, xa convertido nun clásico e, en ocasións, tan venerado que os seus fieis dificultan o acceso á súa esencia, foi a escolla dunha voz nova para facerse eco das vellas palabras. Certo é que non por vellas deixan de ser as palabras máis fermosas. Certo é tamén que non estamos a falar de artistas cun percorrido limitado, pero si dun dos discursos escénicos máis conectados coa realidade que mellor soubo entender e encarnar o feito inapelable de que o teatro é e debe sempre ser comunicación, e que para

establecer esta comunicación debemos falar desde o signo dos tempos ás persoas que habitan neles.

Xron e Chévere souberon, e continúan a saber, como construír público e como facer que ese público se sinta interpelado desde o escenario. É dicir, non público consumidor, senón público pensador. Souberon romper moldes, desmontar discursos preestablecidos e xerar novos modelos de comunicación acordes coas súas aspiracións artísticas e co que eles entenden como novas necesidades dos espectadores do século XXI.

Nun momento da historia —non só do teatro, senón da arte en xeral— en que os contidos innovadores deixaron de existir, precisamos voces que pronuncien eses contidos para os nosos ouvidos. A exploración formal é unha das poucas vías que nos quedan para reestablecer esa comunicación, tan necesaria, entre escenario e público. E Xron está en posesión deste tipo de voz, nin máis nin menos válida que moitas outras, pero que, desde o CDG, consideramos imprescindible para alcanzar a tamén imprescindible renovación das nosas propostas escénicas.

Esta é a aposta do CDG desde a miña chegada á súa dirección en 2016, a renovación. A renovación comprendida como motor principal do entendemento entre todas aquelas persoas que facemos teatro e todas aquelas outras que prefiren ver, escoitar, sentir teatro.

Renovarse ou morrer. Morrer, durmir. Durmir, talvez soñar. Sen dúbida soñar, nunca deixar de soñar, tamén desde os escenarios.

FEFA NOIA. Directora do Centro Dramático Galego



Chévere: traxectoria

Chévere é unha compañía de teatro galega que mantén un grupo estable de actores (Patricia de Lorenzo, Manuel Cortés, Xron e Miguel de Lira) e que no 2017 celebrou os seus 30 anos de existencia. Ademais recibiu o recoñecemento dos principais galardóns da escena galega e española, incluído o Premio Nacional de Teatro no 2014.

Pero esta definición do grupo, sen ser falsa, non é de todo certa... Chévere é un referente na cultura galega e na defensa da lingua, que espalla por Galicia, Portugal, España, países europeos e latinoamericanos. Parte da poboación santiaguesa actual medrou ao carón desta compañía que dende 1992 tiña un local propio nas proximidades da Alameda, a Sala NASA⁴ (Nave de Servizos Artísticos), á que acudía o público ansioso por descubrir con que proposta o sorprenderían, xa que os espectáculos podían mesturar xéneros diversos e se experimentaba coas formas do teatro máis innovador en toda Europa. Este local tamén acollía propostas musicais e escenográficas rompedoras de grupos e compañías de toda España e Portugal. A Sala NASA pechou en 2011 tras controversias co Concello vixente, e a compañía Chévere estableceuse no veciño concello de Teo. Esta proximidade facilita manter un público fiel, algúns seguidores nos últimos 30 anos, e incorporar espectadores novos que disfrutaban da frescura dos seus espectáculos⁵.

Chévere é unha compañía de teatro «alternativo»: elabora os seus espectáculos e redacta de forma colaborativa os textos⁶, achegando a realidade máis actual ao escenario, para dende o sorriso ofrecer a crítica, ás veces suave e outras feroz, a un espectador que gusta desa visión reflexiva e intelixente. Cada un dos seus espectáculos é unha proposta radicalmente distinta da anterior. Así, no 2017 puidemos disfrutar dun maratón teatral formado por tres espectáculos destacados na historia do grupo, xa que cada un deles representaba unha década na súa traxectoria: *Río Bravo* (un musical sobre o *far west*), *Annus horribilis* (unha crítica musicada) e *Ultranoite no país dos ananos* (cabaré)⁷.

A ampla traxectoria de Chévere serviría para encher varias páxinas, pero só destacaremos algunhas propostas. Para comprobar que efectivamente non é unha compañía que vaia polo rego, propoñemos visitar a páxina redenasa.tv. Algúns dos espectáculos teatrais son: *I'll Be Watching You* (2017, actualización da peza sobre violencia machista dirixida a público xuvenil, estreada no 2011), *Eroski paraíso* (2016), *As fillas bravas* (2014), *Ultranoite no país dos ananos* (2014), *Eurozone* (2013), *Citizen* (2010-11), *Testosterona* (2009).

4 «Ao trío de salas alternativas compostelás: Sala Galán, Sala Nasa e Yago, premios Max en conxunto no ano 2003 ao mellor traballo alternativo» [...] (Vieites 2007, 226).

5 «Ese descoñecemento [dos grupos teatrais galegos], de certo, só foi superado por aquelas compañías que si conseguiron facerse co posto de referentes para un sector da cidadanía na súa cidade, un posto no que, sen dúbida, ten moito que ver a estabilidade (fronte á itinerancia): Matarile no Teatro Galán e Chévere na Sala Nasa (ambas as dúas actualmente con outros proxectos que non supoñen necesariamente esa estabilidade)» (López Silva: 2015, 62).

6 «Este distanciamento do sistema literario a respecto do teatral, logo, conleva unha maior concentración da produción nas actividades estritamente escénicas, e por iso aparece a figura do autor de compañía, mesmo a fórmula de produción “por encarga” ou por “autoencarga”, escribindo para as súas propias montaxes no caso daqueles que combinan a escrita coa dirección escénica, ou mesmo que constrúen o texto a medida que o ensaio e a rodaxe do espectáculo o van conformando» (López Silva: 2015, 39).

7 «É a comedia de humor o tipo de teatro que máis interesa [...] Á comedia séguelle o musical e variedades, tipo que en Galicia é practicamente inexistente, agás casos máis ben excepcionais como o que Chévere denomina “cabaret” (e que a miúdo é máis relacionábel co teatro do humor e mesmo a vangarda ca co musical propiamente dito)» (López Silva: 2015, 58).

O seu traballo en prol da cultura comprende non só espectáculos teatrais, senón participación e creación en cine (*Crebinsky*), documentais (*A viaxe dos Chévere*), series de televisión (*Pepe O Inglés*, emitida na TVG), proxectos de creación en internet (*Amores prohibidos 2.0*), de guiños, paseos polas cidades de Santiago (*Cheverografías*) e Ferrol (*Chelo. Paseo n.º*)⁸.

Pero tamén apoia proxectos que, sen seren propios, medran grazas á súa axuda e colaboración dende o que na actualidade se chama a Berberecheira. É o caso da obra *Goldi*, libre de César Goldi; ou de *Salvador*, de Borja Fernández. Colaboran con propostas colectivas como Fóra do mapa. E participan das iniciativas que tiran do teatro en Galicia: Escena Galega é unha proposta de asociación de compañías para construír un sistema escénico sostible.

Todas as actividades despregadas por Chévere pretenden aunar forzas para manter un teatro galego de calidade, variado e alternativo (libre) que permita mostrar e sensibilizar o espectador con aspectos variados da sociedade que vive: violencia machista, pequeno comercio fronte a multinacionais, desigualdade social e económica.

Nos últimos anos, Chévere recibiu, ademais do Premio Nacional de Teatro 2014, o Premio da Crítica Galicia 2011, o Premio de honra Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia 2012, o Premio de la Crítica de Barcelona 1996, varios premios María Casares ao mellor espectáculo (2012, 2014, 2017), á mellor dirección e actriz protagonista (2012, 2017), á mellor actriz secundaria (2014), á música (2015, 2017), ao texto (2015), á iluminación (2014).

Esta é a segunda ocasión na que o CDG convida a Chévere. En 1989 estrearon *Salomé* de Óscar Wilde, nunha posta en escena arriscada e vistosa que desexaba achegarse a un público novo. Agora, xa experimentados, manteñen o pulso de conquistar eses espectadores mozos que sexan quen de reinterpretar con claves actuais o texto de Valle sen perder a esencia nin o sentido. Desfrutádeo!

O seguinte texto permite entender ben a filosofía que sustenta Chévere. Unha primeira redacción desta carta foi publicada por Xron na revista cultural *El rapto de Europa*, nun monográfico sobre teatro. Naquel momento convidóuselle a falar da estética da compañía e a situación do teatro independente en Galicia.

Despois, traducida ao galego, converteuse nunha comunicación nas Xornadas sobre Dramaturxia Galega «Dramaturxente» que o CDG organizou en 2016. Na primavera de 2017 publicouna na *Erregueté*.

«Carta ao público» de Xron

1. SAÍR AO ESCENARIO E PODER MIRARVOS AOS OLLOS

Boa tarde, convidáronnos a participar nestas xornadas sobre dramaturxia e o primeiro que nos gustaría dicirvos é que para nós facer teatro agora do xeito que o facemos é simplemente iso: saír ao escenario e poder mirarvos aos ollos. Semella simple pero non é doado. Ás veces facer teatro é apenas combater a cegueira. Sobre todo cando nos cega a realidade que hai fronte a nós e non podemos recoñecer os ollos de quen nos mira. Falamos de cousas tan sinxelas que resultan moi difícil de entender. Por iso sempre estamos buscando un

⁸ Ver o artigo de Abuín, Anxo e Oñoro Otero, Cristina: «Caminando por la ciudad: acciones e intervenciones en el espacio urbano. Del tren de John Cage a las *Cheverografías*» en *Don Galán*, nº 7.



significado que non ten ao que facemos. O importante cando facemos teatro é recoñecerse como parte diso que está pasando agora e aquí. E non só como unha parte, senón sendo unha parte que axuda a entedelo todo. En calquera caso, falamos de partes e nunca de metades, porque o noso sempre foi tomar partido. E partirse a cara. Tampouco é que saíamos ao escenario apenas para mirarnos aos ollos, é certo, moitas veces saímos ao escenario buscando o noso mellor perfil, pero ao final sempre acabamos dando a cara. E canto máis damos a cara máis imos de cú. De aí a certeza de que a imos cagar. De que a estamos cagando.

2. O DE MIRARVOS AOS OLLOS O QUE QUERE DICIR É QUE NON QUEREMOS ESTAR SÓS

A forza do teatro é que nos obriga a compartir algo cos demais. Podedes estar soas na vosa casa lendo un libro ou vendo unha película. Mesmo podedes estar no cine a soas e ver unha película. Ou quedar mirando un cadro a soas, namorar del ata o punto de non poder vivir sen estar ao seu carón para non deixar de miralo nin por un momento e simplemente poderíades levalo para a vosa casa. Ou coller un libro en calquera sitio, e non o digo por desprezo aos sitios senón porque o importante é que ao final acabará na vosa casa, xunto á cabeceira da vosa cama ou onda o váter. Pero o teatro nunca pode ser para vós soas. Nin o podedes meter na mochila e levalo a casa. É para compartir con nós. É fodido, pero é así. Non o poñen na tele. Non volo van poñer fácil. Se queredes ir ao teatro ten que ser cousa vosa. Tedes que levantarvos, saír da casa e facer un plan. Isto é o que non nos quitamos da cabeza antes de saír ao escenario e poder mirarnos aos ollos: hoxe imos traballar diante deste grupo de heroes, ímolo facer só para eles, cara a cara, porque foron valentes, porque están dispostos a escoitar. Non son moitos, pero hoxe desafiaron ao mundo para estar con nós.

Esta é unha responsabilidade de carallo. Non é fácil saír ao escenario e mirarnos aos ollos, mirarnos tan de cerca que poida resultar incómodo. Gustaríanos confirmar nunha mirada como esa que non estades aí simplemente para recoñecer unha cara ou unha frase coñecida, senón que viñestes para deixarnos sorprenden por uns descoñecidos. Pero é imposible sabelo. O certo é que non nos presentaron. Pero viñestes á hora acordada. Puntualmente. Que é iso que vos impulsou a saír da casa e abandonar a vosa soidade? Que é iso que viñestes escoitar con nós? E quen somos nós para dicirvos nada? Que vos imos contar que non saibades? Que non vos teñades imaxinado un lote de veces?

De certo haberá xente que sae a un escenario e non se fai ningunha destas preguntas, xente que está aí para que a miredes a ela e que non cruzará a súa mirada coa vosa. Porque non o necesita. Levan aí toda a vida. E saben de memoria o que hai que dicir. É o seu negocio. Pero xestionar os egos é algo que custa moito e acaba saíndo caro. O noso é outra cousa. Non é que sexa mellor, pero sen dúbida é máis barata. Non tivemos a sorte de ver como nos medraba no estómago un ego que se vai apoderando de todo o que somos e por iso podemos sobrevivir co estómago baleiro. Así que podemos afirmar que o noso non depende tanto dun estómago agradecido senón dunha fame de compromiso. Non é que fagamos o que facemos por compromiso. É que nos comprometemos con iso. Con cada cousa que facemos.

Isto é, que damos a hostia de voltas antes de poñernos a traballar en algo. Discutimos, divagamos, excitámonos, dispersámonos ata perder o sentido da orientación. E cando xa o damos todo por perdido alguén propón saír á rúa. Aí comeza todo de verdade. Cando te decatas que non estás ao servizo dun texto, dun

autor, dunha estética, un produto ou unha estratexia. Nin sequera do teu propio ego desaparecido ou do dos teus compañeiros, porque todos temos o estómago baleiro e a cabeza a piques de estoupar. Entón imponse a cordura, dámonos de conta de quen somos e que precisamos falar con alguén máis. Coas mesmas persoas que ao mellor viredes ao teatro. Xente que tedes moitas máis historias que contar ca nós, aínda que as caledes e haxa que sacárvolas sen que vos decatedes do que facemos. Facer teatro así ten moito máis que ver con saber escoitar que con falar en voz alta ou murmurando. Escribir así ten moito máis que ver con saber levantar un acta que con compoñer diálogos enxeñosos ou forzar poeticamente o significado das palabras. Temos que actuar como testemuñas. Escoitar ben agora é o que nos permitirá despois escribir ou dicir algo que sexa suficientemente crible e convincente para saír ao escenario e mirarvos aos ollos. Non o esquezades, estamos obrigados a dicir a verdade. Pero tamén temos que actuar como detectives asilveirados traballando ata a madrugada. E para facelo medianamente ben, ademais de conversar e preguntarvos, cómpre ir aos sitios. Tocalos, cheiralos, bater con eles e caer de fouciños. Recoller as probas e intentar que a nosa torpeza deixe unha pegada ben visible.

3. QUEREMOS QUE NOS SIGADES A PISTA ATA ONDE HAXA UN ESCENARIO E INAUGURAR UNHA PRAZA SEN NOME

Ás veces é tan difícil conseguir un espazo no que ensaiar que sentimos a tentación de cometer un delito para que nos metan no calabozo e así ter un sitio no que traballar mentres dura o proceso. Antes de comezar os ensaios é recomendable deixar os teus obxectos persoais na porta. Aquí dentro non vale o teu orzamento, se é que o tes, nin o teu nome, nin a túa traxectoria nin os teus premios. Só valem polo que somos e polo que sexamos quen de facer cos demais. En realidade non é para tanto, durante os ensaios estamos nunha especie de terceiro grao e podemos ir durmir á casa cada noite. É un cárcere que non merece ese nome, pero do que tampouco é sinxelo saír. Para poder marchar de alí antes necesitamos elaborar un plan de fuxida que xa non servirá ao día seguinte. Cada noite nós mesmos levantamos os muros que á mañá seguinte teremos que derrubar con novas estratexias e cada vez os levantamos con máis coñecemento e por tanto son máis firmes e difíciles de botar abaixo. Cando non atopamos escapatoria é cando se fai imprescindible a presenza dos cómplices que teñamos feito. É entón cando tedes que visitarnos, vir a contarnos outra vez o que acontece aí fóra e como quen non quere a cousa pasarnos de contrabando todo tipo de obxectos e ideas de primeira necesidade. Somos un colectivo de presos loitando por acadar todos xuntos a liberdade. Cada vez temos máis claro que nunca o poderíamos conseguir individualmente e sen a vosa complicidade. Por tanto, crear é montar un campamento para organizar a xestión do que temos en común e poñerse a funcionar como unha comunidade temporalmente autónoma, sen territorio definido, portátil e nómada e o seu destino será viaxar como se fose unha delegación diplomática en exilio permanente. Visto así o escenario transformárase cada noite nunha praza e xa non falaremos de ir ao teatro senón de encontrarnos no teatro, nesa praza sen nome. Cando todo ao noso redor tende a ser unha gran festa globalizada de enorme complexidade tecnolóxica, para nós facer teatro convértese nun acto simple e localizado, un lugar de encontro entre persoas.

XRON, «Chévere, trinta anos facendo teatro»

Elenco (por orde alfabética)



Manuel Cortés
PEDRO GAILO



Antón Coucheiro
SÉTIMO MIAU



Patricia de Lorenzo
MARIGAILA



Borja Fernández
MIGUELIÑO



Mónica García
MARICA DO REINO



Tone Martínez
CANDÁS



Victoria Pérez
TATOOLA



Ánxela Ríos
SIMONIÑA



Tomé Viéitez
LAUREANO

Coa colaboración no vídeo de Mónica Camaño como XOANA A RAÍÑA

VERSIÓN: **Manuel Cortés e Xron**
DIRECCIÓN E DRAMATURXIA: **Xron**
PRODUCCIÓN: **Centro Dramático Galego**

Equipo artístico

ESCENOGRAFÍA: Suso Montero
VESTIARIO: Mar Fraga
ILUMINACIÓN: Fidel Vázquez
MÚSICA ORIXINAL E ESPAZO SONORO: Xacobe Martínez
Antelo Coa participación especial no tema «Macho cabrío»
dos músicos Manuel Cebrián (cordas), Xosé Miguélez
(saxofón) e Javier Pereiro (trompeta)
ESPAZO AUDIOVISUAL: Quadra Producións/Cuco Pino
ASISTENCIA TÉCNICA AUDIOVISUAL: Semi Soto
CARACTERIZACIÓN: Fanny Bello
DESEÑO GRÁFICO DAS TATUAXES: Iván Nespereira
TRADUCCIÓN: Manuel Cortés
ASESORÍA LINGÜÍSTICA: Rosa Moledo
ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: Arantza Villar
ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN: José Díaz

Realizacións

ESCENOGRAFÍA E UTILERÍA: Equipo técnico do CDG
VESTIARIO: Equipo técnico do CDG e do Centro Coreográfico
Galego (CCG). Coa colaboración de Josefina Martínez e María
Porto
SOPORTE TÉCNICO AUDIOVISUAL: Felipe Alcalde (Miraxe)
CADERNO PEDAGÓXICO: Mayte Leis e M^a Jesús Madera
(GÁLIX)
FOTOGRAFÍA: Miramemira
DESEÑO GRÁFICO: Trisquelia

Centro Dramático Galego

DIRECCIÓN: Fefa Noia
PRODUCCIÓN: Francisco Veiga
SECRETARIA DE DIRECCIÓN: Manuela Domínguez
ADMINISTRATIVA: América Peña
AXUDANTE DE PRODUCCIÓN: Laura Hevia
XESTIÓN: Manuela González
PRENSA: Ana Miragaya e Ana Rosales (Agadic)

Equipo técnico

TÉCNICO DE ILUMINACIÓN: Juanjo Amado
ASISTENTE DE ILUMINACIÓN: Biqui Cabado
TÉCNICOS DE SON: Antonio G. Budiño e Guillermo Vázquez
ENCARGADO DE ESTRUCTURA ESCÉNICA: Salvador Forján
TREMIOIAS: Antonio Mayo, Xaquín Rei, René Rodríguez, Suso
Rodríguez e Elixio Vieites
ENCARGADO DE TALLERES: Fernando Rodríguez
XASTRAS: Cristina Cordero e Milagros Raimóndez (CCG)
LIMPEZA: Marisol Pérez

AGRADECIMENTOS: A CRTVG, Esther Medina e José Pereira | A todo o equipo do programa Galicia Noticias e a Marga Pazos | A todo o
equipo do programa Vivan as tardes, Pili Pampín, El Progreso e Zenit TV | A todo o equipo do programa Land Rober e a Roberto Vilar | A
CTV | A Xana García | A José Gallo Rouco, Jacobo Gallo e GFStudio | Ao Consorcio de Santiago e Juan Conde | A Clarisa Alcalde, Mari Carmen
Ares, Suso Argibay, Centro Residencial Juan Vidán Torres Aspas (Laraño), Chusko, Clínica Blanco Ramos e o seu equipo de protésico, Carlos
Boado, Títeres Cachirulo e Jorge Rey, Dani García, Fundación Eugenio Granell, Cielo Lista, César Lombera, Negociado de Servizos Básicos,
Mercados e Transportes do Concello de Santiago de Compostela, Mónica Paradela, Elisa Pazos, Luís Pedrouzo, RTA e Miguel Soto, Margarita
Santos Zas, TESEC, Turismo de Santiago e Yolanda Ferro, Casa Museo Valle-Inclán da Pobra do Caramiñal e XESGAL.



Esta posta en escena

Divinas Palabras Revolution é o resultado de forzas converxentes. Por un lado, a investigación colectiva nas posibilidades da linguaxe teatral explica a mestura de medios e a integración de xéneros televisivos diversos. En segundo lugar, unha postura combativa e resistente permite certa irreverencia co texto literario, un xeito descontraído de reescribir a Valle, con respecto, pero sen mitomanías.

Situar o punto de vista desde dentro do espazo escénico parece o máis axeitado para entender unha montaxe na que é fundamental a perspectiva, as lentes coas que se mira a realidade.

© Xron, director de *Divinas Palabras Revolution*

Texto de Xron, director

TRAXICOMEDIA DE ALDEA GLOBAL

O plan é crear unha peza a partir da lectura de ***Divinas palabras*** de **Valle-Inclán** cen anos despois de que fose escrita. Por tanto, achegámonos a *Divinas palabras* coa mirada desinhibida e confusa dunha lectora actual, que trata por todos os medios de deixarse tocar pola forza coa que se conta unha historia ao mesmo tempo tan crúa e afastada da nosa experiencia.

Para nós *Divinas palabras* é un retrato descarnado dun pobo que permanece inconsciente da súa ferocidade. Un testemuño irascible da miseria moral da sociedade contemporánea. Unha profanación de textos sagrados. Un xogo traxicómico cargado de ambigüidade e ricas suxestións significativas. Unha historia impulsada por paixóns primarias expresadas con despreocupación e falta de culpabilidade, na que os personaxes se exhiben instintivamente, guiados por unha sinceridade desesperada.

© A situación dos personaxes no espazo non é casual. Vencélase coas alianzas e enfrontamentos que se tecen na acción





Valle-Inclán intentou na súa época facer un teatro crítico e distinto ao imperante e foi rexeitado. Cen anos despois a súa obra pode manter ese mesmo espírito indómito e inconformista deixándose afectar polo contexto da sociedade actual. Nese sentido, a nosa lectura de *Divinas palabras* agora é a expresión de moitas imposibilidades. A imposibilidade dunha identidade propia nun mundo globalizado, a imposibilidade do sagrado, da beleza, da natureza virxe, da pureza, do misterio, de todo iso que simbolizaba Galicia na obra de Valle-Inclán. Porque agora esa aldea valleinclanesca probablemente estará abandonada, deshabitada ou directamente borrada do mapa, cos seus montes queimados, as súas praias urbanizadas e os seus mares exterminados, atravesada por mil camiños asfaltados que de tanto querer chegar a todas partes non levan a ningures. Son apenas asfalto.

Se é o escenario o que crea a situación, como dicía Valle-Inclán, a nosa aldea agora será un plató de televisión e as vidas dos seus habitantes un exercicio de exhibicionismo autocompracente formateado como un *reality*, un espazo de acción tan controlado coma a aldea de *Divinas palabras*. Un espazo social ao mesmo tempo confuso e uniforme onde todo e nada é posible, onde non hai lugar sequera para o antagonismo, para a loita entre o ben e o mal, entre a escuridade e a luz, entre o aberto e o pechado, porque aos personaxes da historia tan só lles queda a promesa de estar dentro.

☹ Para os máis novos, a escenografía responde a unha estética perfectamente reconecible, a do *reality show* televisivo



☞☞ Na escena, o ollo do público debe percorrer os diferentes espazos, integrar as accións simultáneas e atender á información que achegan as pantallas



Texto de Mar Fraga, vestuario



© Mar Fraga

Un mundo sórdido e grotesco, a historia de Valle-Inclán transportada a un plató de TV. Personaxes escuras, infieis, traizoeiras... e reais como a vida mesma. Plasmar a realidade e afastarse da teatralidade é o obxectivo. Que os espectadores esquezan que están nun teatro e sintan que entran nas vidas de nove persoas.

Para que o vestuario poida acompañar e envolver esta realidade debe semellar que sae dos armarios da cada unha desas nove persoas.

O primeiro foi definir os personaxes, a súa vida, manías, vicios, desexos, segredos... A partir de aí crear uns bosqueños e unhas carpetas de inspiración que brotaron das redes sociais actuais: *Facebook* e *Instagram*; programas cotiás de te-lerrealidade, *Sálvame* ou *Gran Hermano*, blogs de tendencias e as modas efímeras do *prêt-à-porter* chabacano.

Creamos un armario para cada un con pezas que ían usando e desbotando nos ensaios. Algunhas personaxes mudaron moito, outras seguiron como no primeiro bosqueño.

Para que estas prendas gritasen realidade procuráronse en tendas de segunda man, tendas cidadás que reciclan e reutilizan prendas. A idea é que esas roupas tiveron outras vidas, que hai anos que están no roupeiro, que teñen rozaduras, boliñas, foron lavadas mil veces. A tendencia da antitendencia.

Pouco a pouco foron xurdindo as diferentes personalidades, e os seus armarios enchéronse do que nesta representación poderedes sentir, ulir e ver. O esperpento de Valle-Inclán en carne e óso.

©© Deseños de Mar Fraga para o vestuario de *Divinas Palabras Revolution*

Tijerino



Candey



Tatela



17j



Cando



17.



Sinon-



17. Gala



Serino TG



L



T



Pedro S



Texto de Fanny Bello, caracterización



© Fanny Bello

©© Victoria Pérez caracterizada como Tatoonla, Patricia Lorenzo como Marigaila e Tomé Viéitez como Laureano

Todo comeza un bo día cando os Chévere deciden contar co meu traballo para que *Divinas palabras* de Valle-Inclán, vista polos seus ollos, fose unha realidade. O primeiro que fixemos foi falar moito o director Xesús Ron e máis eu do que se quería contar, do significado de cada personaxe, do seu lugar na historia, establecendo un paralelismo coa sociedade na que vivimos.

Buscamos perfís de personalidades moi definidas esteticamente. Determinamos espazos xeográficos onde poderían vivir e quedámonos con núcleos de poboación rurais medianos, tales como vilas ou pobos grandes que non estivesen moi cerca de cidades. Así, achegámonos máis á caracterización. O que primou sempre foi a credibilidade e o realismo. Cada personaxe ten que ser crible, poderían ser persoas que encontras pola rúa hoxe mesmo. Partindo desta base, atopamos moitos exemplos en festas populares, feiras, bares e xuntanzas.

Unha vez feita a investigación, pasamos aos ensaios, onde os actores fan realidade todo este imaxinario. A continuación, co traballo de vestiario e as aportacións persoais dos actores sobre o seu personaxe, vou deseñando e perfilando as estéticas de cada un deles.

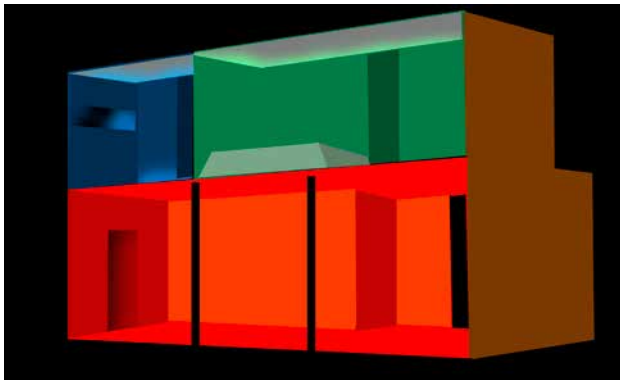
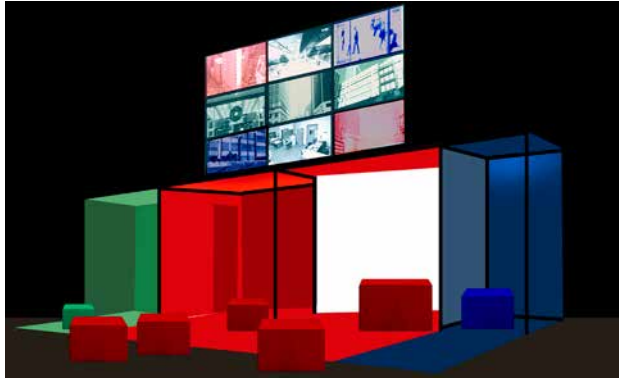
É moi importante que o traballo da caracterizadora e o da deseñadora de vestiario manteñan a coherencia para que o resultado sexa o máis real posible. Unha vez que os deseños están aprobados polo director, pasamos ás probas de maquillaxe, onde se pechan os detalles e a construción final da caracterización.

Debemos ter en conta, tanto no proceso de deseño como nas probas, que todo o traballo de caracterización será realizado polos propios actores. Polo que elaboraremos unhas fichas sinxelas que ensinen como executar cada maquillaxe e peiteado nos días que dure a xira. Tamén hai que organizar unha xornada de formación, onde ensino aos actores a caracterizarse. Este paso é moi importante. Del depende que o resto das funcións, despois da estrea, saia correctamente.



Texto de Suso Montero, escenografía

Sempre imaxinei *Divinas Palabras Revolution*, como un espazo sintético e industrial, nada artesanal, rodeado de paredes laminadas con espellos e troneiras, onde a cor fose o que definise cada cubículo. Un espazo espía.



Ⓢ Suso Montero

ⓈⓈⓈ Diseños de Suso Montero para a
escenografía de *Divinas Palabras Revolution*





Ⓢ Xacobe Martínez Antelo

Texto de Xacobe Martínez, espazo sonoro

O tratamento do espazo sonoro para *Divinas Palabras Revolution* inspírase na linguaxe audiovisual que emana de toda a montaxe. Traballamos os distintos microespazos escenográficos como campos sonoros independentes. Si: igual que as cámaras de vídeo capturan un campo visual concreto, intencionado e delimitado, nós activamos uns campos sonoros e silenciámos outros. Achegámonos ao son cun *zoom in* e afastámonos cun *zoom out*. Pinchamos varios espazos sonoros a un tempo e mesturámoslos entre si.

Ou abstraémonos ao pensamento sonoro dun personaxe e recreamos o son dun pesadelo. Manipulamos o que ouvimos para mostrar unha reconstrución real do que queremos amosar.

Coa música orixinal de *Divinas Palabras Revolution*, o tratamento é igualmente audiovisual. Digamos que no contínuum do espazo sonoro, nun extremo temos o silencio absoluto, como mostra da realidade sonora inalterada, e noutro extremo a composición musical, como a reconstrución desa realidade. Empregouse un son realista, xa que a través dos micros escoitamos os diálogos dos personaxes, os seus silenzos, os ruídos de todo o que manipulan... Por outra banda, as músicas creadas para a obra: selección de pezas musicais, creación de ambientes sonoros para momentos determinados, mesmo unha sintonía do *reality*. E as dúas realidades conviven na construción do espazo sonoro de *Divinas Palabras Revolution*.

Ⓢ A foto representa o aillamento do personaxe de Simoniña, Ánxela Ríos, na dinámica da acción



Texto de Cuco Pino, espazo audiovisual

Esperpento, a primeira palabra que aprendín sobre Valle-Inclán na escola.

Dar pasos atrás, retroceder nun país esperpéntico é o que podería aprender calquera rapaz hoxe. Ninguén debería botarse as mans á cabeza coa formulación desta obra: representar o que vivimos, o que miramos, o que vemos. A televisión como arma punzante de utilización masiva.

Nesta obra, ver resulta dramático, á vez que realista, un «xogo» visual que forma parte dun todo, actual e real. Moi Chévere.

Darlle forma á idea visual que ten o director na súa cabeza sobre esta obra supón un reto para calquera, pero sobre todo para el mesmo. Arriscar ata desafiar, xogar e divertirse coa pelota ata molestar. Sempre quedará baixar ao parque para evadirse como un neno e afastarse da realidade.

Se Valle-Inclán vivise hoxe, dirixiría con mestría calquera dos *realities* esperpénticos que nos rodean.



📍 Cuco Pino

📍 Un dos aspectos máis interesantes da representación é a integración de diferentes linguaxes audiovisuais





Ⓢ Fidel Vázquez

Texto de Fidel Vázquez, iluminación

DIVINO REALITY

Este proceso de traballo arranca coa lectura do texto de *Divinas palabras* (1919). A partir de aí, pasámolo pola peneira pop de Chévere, integrando as accións da obra nun *reality show*.

Prescindiremos da maioría de didascalias que aparecen no texto dramático para buscar unha iluminación cun aspecto de casa/plató e unha dramaturxia da luz eminentemente audiovisual. Isto é, prescindindo de convencións teatrais para darlle un aspecto eminentemente televisivo. Tamén reforzaremos esta idea co son e o vídeo.

Só sairemos deste código en determinados momentos para reforzar a proposta dramática do director. Aí si que usaremos recursos e convencións totalmente teatrais como, por exemplo, o uso da cor, que non se emprega neste deseño máis que en momentos moi concretos.

A maior parte da iluminación está integrada na propia escenografía, usando leds para esconder os proxectores e utilizando só luminarias convencionais como reforzo para as escenas máis teatrais.

Ⓢ Na montaxe a simultaneidade de accións é fundamental. A iluminación e a cor reforzan os diferentes espazos





📺📺📺 As cores moi contrastadas e a luz branca crean o ambiente de plató televisivo no que se desenvolve *Divinas Palabras Revolution*. A gradación da luz marca tamén o paso do tempo



UNHA PRODUCCIÓN DO CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



DIVINAS PALABRAS REVOLUTION

TRAXICOMEDIA DE ALDEA GLOBAL

a partir de **Ramón María del Valle-Inclán** dirixida por **Xron**

ELENCO
Manuel Cortés
Antón Coucheiro
Patricia de Lorenzo
Borja Fernández
Mónica García
Tone Martínez
Victoria Pérez
Ánxela Ríos
Tomé Viéitez

EQUIPO ARTÍSTICO
Versión Manuel Cortés e Xron
Escenografía Suso Montero
Vestuario Mar Fraga
Iluminación Fidel Vázquez
Espazo sonoro Xacobe Martínez Antelo
Espazo audiovisual Quadra Producións/Cuco Pino
Caracterización Fanny Bello
Tradución Manuel Cortés
Asesoría lingüística Rosa Moledo
Asistencia de dirección Arantza Villar
Asistencia de produción José Díaz

Antes e despois: somos público

Prepárate para ir ao teatro

Ⓒ Cartel de Divinas Palabras Revolution

Antigamente acudir ao teatro era unha actividade fundamentalmente social entre o público burgués. Servía para mostrar as mellores galas e relacionarse coas persoas do mesmo status, polo que os espectadores se preparaban con días de antelación. Agora non precisamos dun vestiario, un sombreiro ou un peiteado especiais, pero si dalgunhas ideas previas na cabeza...

Actividades sobre o cartel

10. Mira detidamente o cartel que publicita a representación: nel hai imaxes e texto. No cartaz figuran catro logotipos: de que institucións son? Por que están aí?
- ▶ Se te fixas ben, o título e o subtítulo están transformados respecto ao orixinal de Valle-Inclán. Cales son os cambios?
- ▶ Na parte superior vemos uns lentes redondos. Empeza a pensar: por que están aí? Con que do que xa sabes relacionas os lentes? Que reflicten os cristais? Ás veces, «poñer as gafas» tamén nos vale para ver o mundo desde outro prisma. Terá algo que ver coa posta en escena? Saca todas as conclusións posibles e, despois da representación, compartíremolas e comprobaremos.



Antes de entrar

11. Dende sempre os humanos sentimos curiosidade polas persoas que teñen algún tipo de habilidade e/ou singularidade física. Estas sempre nos provocaron asombro, medo e/ou compaixón. Dende o s. XVII en Inglaterra e, sobre todo, dende o s. XIX, en toda Europa foron frecuentes os circos ambulantes nos que se mostraban prodixios como a muller barbuda, os ananos, os xigantes, o home elefante, os siameses... Estes espectáculos recoñecíanse como *freaks circus* ou «parada dos monstros». Moitas das persoas que formaban parte deles non tiñan outra forma de vida máis que mostrar as súas rarezas ou habilidades (o forzado, o ventrílocuo). En ocasións eran alugados ou mercados ás familias sendo



nenos e criábanse cos outros integrantes da troupe. Así funcionaron ata os anos 50 (si, 1950) en Estados Unidos. Mira un momento as imaxes que atopamos na web do circo Ringling:

📷 Ringling Bros. «Congress of Freaks» en 1924. Wikimedia Commons



📷📷 Annie Jones, a máis famosa das mulleres barbudas, do circo Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus. Wikimedia Commons



- ▶ A serie *American Horror Story*, na súa cuarta tempada «Freak Show» (emitida entre 2014 e 2015) reflectía o mundo dos espectáculos ambulantes que mostraban rarezas humanas. De feito algúns personaxes secundarios son interpretados por actores con malformacións para conseguir maior realismo.



© Imaxes promocionais de «Freak Show», cuarta tempada da serie *American Horror Story*

- ▶ Na obra de Valle-Inclán (*Divinas palabras. Traxicomedia de aldea*) hai un anano hidrocefálico, Laureaniño, incapacitado para andar, falar, conter esfínteres... e a súa nai, Xoana do Reino, para gañarse a vida, vai expoñéndoo polas feiras, co que consegue boas gratificacións.

Imaxina por un momento que estás agora nunha situación similar á de Xoana, e o teu fillo precisa coidados e alimentos. Como poderías conseguir diñeiro con el? A onde irías?

Creo que acertaches... Esa é a proposta de Xron, o director da obra. Se te fixas, o título da representación que vas ver é *Divinas palabras. Revolution*, é dicir, revoluciona parte da obra orixinal, adáptaa, actualízaa... Nada que don Ramón, se estivese vivo, non aplaudiría.



© Tomé Viéitez caracterizado como Laureano en *Divinas Palabras Revolution*

© As cartas do tarot e a omnipresenza do teléfono móbil: o mundo tradicional de *Divinas palabras* e a contemporaneidade de *Divinas Palabras Revolution*.

12. O subtítulo da obra valleinclanesca é *Traxicomedia de aldea*. Manuel Rivas utiliza o concepto de McLuhan «aldea global» e aplícao a Galicia, que quere dicir?

- ▶ As aldeas eran lugares nas que os habitantes estaban a falar das súas vivencias, e preocupados polas vidas dos veciños, en termos positivos pero tamén de control. Hoxe algúns vivimos en cidades ou vilas onde a veciñanza apenas ten relacións entre si, pero ese gusto polo dixe-me-dixe-me (ou *gossip*, se queredes poñervos internacionais) foi substituído pola vida de «famosos» que entran nas casas pola televisión. Podes poñer algún exemplo destes programas?

13. As relacións persoais, que antes precisaban de xuntarse nun espazo e tempo concretos, trasladáronse ás redes sociais. Moitos rapaces novos prefiren xa comunicarse a través delas e non na conversa informal cara a cara. Así, ás veces observamos (ou participamos neles) grupos de persoas nos que entre elas non se escoita ningún son, pero están comunicándose, comparten vídeos, arquivos, fotos, *retuits*, *likes* ou chats...

- ▶ É unha realidade que as redes sociais están a cambiar as relacións interpersoais; fíxate na representación teatral que vas ver.

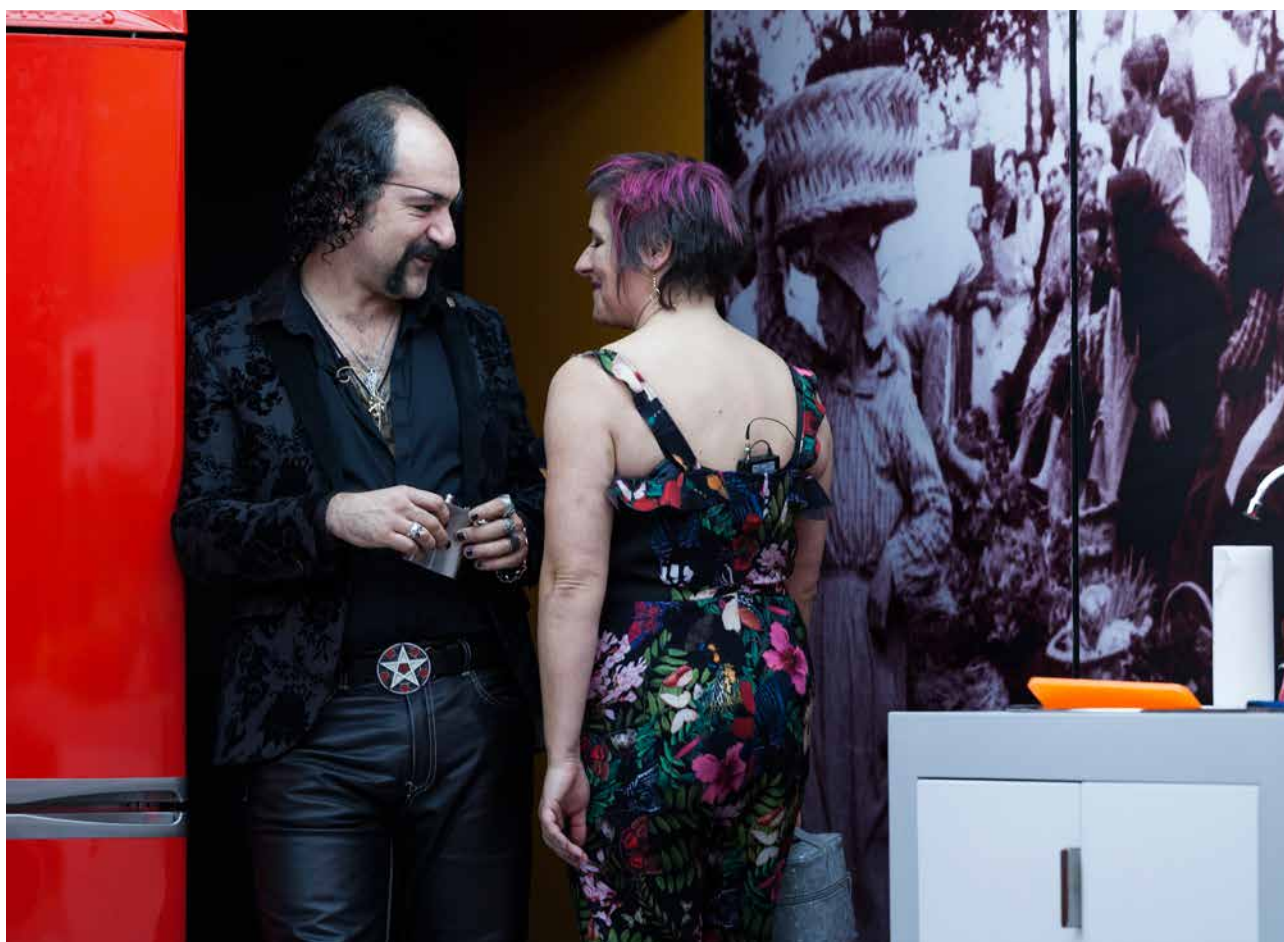
14. Valle utiliza os nomes dos personaxes dun xeito simbólico. Así Pedro Gailo, Simoniña, Séptimo Míau e Migueliño conducen á Biblia.



- ▶ **Pedro** é un sancristán. A qué se adica? Consúltao.
O seu nome procede de san Pedro. Entra nesta [ligazón](#) e explica a relación co personaxe da traxicomedia. Por certo, no texto orixinal tírase do tellado da igrexa.
Agora enténdese o nome da filla?
- ▶ **Migueliño** é o diminutivo de Miguel, que se refire a san Miguel Arcángel. Achégache algunha pista esta [ligazón](#) do Museo do Prado?
- ▶ **Sétimo Miau, Lucero...** é o personaxe máis misterioso, por iso ten nomes distintos. Plásmase isto nesta montaxe?
Lucero soa a Lucifer, nome dun dos diaños bíblicos. Consulta esta [ligazón](#) e asocia as características do demo coas do personaxe.
Había unha crenza sobre o valor máxico dos números, era parte da cábala na que Valle cría. Mira esta [ligazón](#) dunha astróloga e intenta explicar con que significado aparece na obra.
Na película *Seven* o título resume o desenvolvemento da trama. Que vínculos podes establecer coa obra de Valle?
Miau é unha onomatopeia. A partir de que momento os gatos adquiriron un valor sinistro na nosa cultura?

Esta actividade debe ser abordada en dous momentos. Antes de asistir á representación buscarán información e, despois de vela, reflexionarán sobre a elección dos nomes.

Ⓢ Sétimo Miau (Antón Coucheiro) e Marigaila (Patricia de Lorenzo). «Os personaxes exhibense instintivamente, guiados por unha sinceridade desesperada» (Xron)





No ambigü

15. Seguro que xogaches algunha vez ás sete diferencias... Achegamos sete elementos diferentemente tratados en *Divinas palabras* de Valle e na representación de *Divinas Palabras Revolution*.

Esta actividade pode ser formulada antes de acudir á función, eliminando o que o profesorado considere oportuno.

	<i>Divinas palabras</i>	<i>Divinas Palabras Revolution</i>
Personaxes. Reparto	<i>Dramatis personae</i>	Elenco
Escenografía	Didascalia inicial (I escena, I xornada)	Espazo da representación
Localización temporal	Didascalia inicial	Espazo da representación

© Fotografías da montaxe que serven para traballar a escenografía



	<i>Divinas palabras</i>	<i>Divinas Palabras Revolution</i>
Tatula	«... Y Rosa la Tatula, que en el buen tiempo de romerías y sementeras también pide limosna, le da sus consejos de vieja prudente y doctora.» Jornada I, escena II.	Caracterización de Tatoola na representación
Canción de Mari-Gaila	¡Yo quisiera vivir en La Habana, a pesar del calor que hace allí! ¡Y salir al caer de la tarde A paseo en un quitrí!	Unha pulga me picou na punta do embigüete, se me pica más abaixo pícame o paxarete.

	<i>Divinas palabras</i>	<i>Divinas Palabras Revolution</i>
A filla do Legoeiro de Balga/Valga	Fala o Vendedor de auga de limón: ¡Pues no se dan las pocas mujeres de gusto y postín en esta tierra! Y usted habrá oído de una que tiene fama en el mundo. ¡La Carolina Otero! Pues esa es hija del legoeiro de San Juan de Balga. ¡Esa, la propia que se acuesta con el rey de los franceses! Jornada II, Escena III (La Bella Otero)	Lady Gaga (fala Candás)
Desenlace	Mira o resumo da obra na páxina 43 ou a xornada III, escena última	Fíxate no final da obra

🕒 Nesta escena final, Pedro Gailo con Laureano nos brazos é comparable cunha Piedade



16. Para mostrar a duración do tempo dramático utilízanse nesta montaxe unha serie de códigos. Poderías comentalos? Canto tempo transcorre na ficción dende que comeza a acción ata o seu desenlace? Esta duración coincide co tempo da obra literaria? Indica cales son eses tempos .

17. Que sabemos dos sete personaxes iniciais pola caracterización?

- Se queres, podes consultar a opinión de Mar Fraga, encargada do vestuario, e Fanny Bello, a responsable da caracterización.



Os tres ollos de boi vencéllanse ca idea do Grande Irmán. Este vinilo da escenografía representa as acotacións da igrexa de San Clemente. De dereita a esquerda, Borja Fernández como Migueliño, Victoria Pérez no papel de Tatoola, Toné Martínez como Candás e Tomé Viéitez, Laureano

18. Na escenografía atopamos tres elementos circulares na parede que chaman a nosa atención. Con que os relacionas?

- ▶ A idea é que relacionen eses elementos escenográficos co logotipo do programa *Gran Hermano* e, se se considera conveniente, que o ligen á orixe do concepto, a novela 1984 de George Orwell. Suxerimos este artigo, que vencella a obra literaria coa situación política actual e as redes sociais.

19. Que decisión teñen que tomar os personaxes no inicio da obra e que factor resulta fundamental?

20. Migueliño colle a guitarra e empeza a cantar a canción de Iron Maiden «666, the Number of the Beast». Cres que a elección é gratuítala ou arbitraria?

- ▶ Ademais da canción, a música está presente noutros momentos da representación. En cada situación aporta suxestións diferentes. Que valor teñen os diferentes temas musicais?

21. A literatura e a arte contemporáneas buscan a implicación das lectoras e lectores, do público, de xeito que cada quen debe interpretar a obra coas propias conclusións, coas reflexións persoais. Así adquire sentido o desenlace de *Divinas Palabras Revolution*: non está dado, tes que construílo. O texto do seu director Xron «Traxicomedia da aldea global» achega pistas interesantes para entendermos mellor o final da obra. Como o interpretas ti?

22. Nunha conversa informal na aula tentaremos encauzar este tema.

- ▶ O discurso dramático é novedoso porque confía nun espectador habituado a manexarse na multimodalidade, a integrar informacións en diferentes códigos e soportes. Que informacións recibimos das pantallas? O alumnado deberá acadar e desenvolver as seguintes conclusións:

- REPRESENTACIÓN TEATRAL: códigos (escenografía, iluminación, música, diálogos, caracterización...)
- DISCURSOS TELEVISIVOS:
 - **Noticia:** verosimilitude do telexornal
Presentadora Marga Pazos
Ton do discurso
Decorado característico
Posicionamento da cámara
 - **Revista de actualidade:** sensacionalismo
Entrevista persoal
Ton confesional, íntimo
Decorado doméstico
 - **Programa de variedades:** Land Rober
Conductor do programa
Posicionamento da cámara
Implicación do público presente
Música
Ton exaltado
Decorado con tonalidade contrastada e iluminación brillante.
 - **Reality show:** xera o contexto no que a acción ten sentido.

Manexa a idea de simultaneidade (varias accións á vez) e de revelar o oculto.

En calquera programa de *reality* hai unha intención de verdade, de «verosimilitude», que supón a coexistencia de varias pantallas simultáneas. O espectador, coma un deus, ten o poder de controlar as vidas dos habitantes da casa, que pasan a ser meros «bonecos» que forman parte das imaxes en cámara fixa, pero que tamén son protagonistas no frontal

📍 Simoniña co seu pai, Pedro Gailo, representado por Manuel Cortés. As acotacións de Valle-Inclán recóllense nos vinilos da escenografía



do espectáculo teatral. Tamén poden interactuar directamente coa cámara (así, nas imaxes que se localizan no «confesionario»), e observárenos como un personaxe se enfronta á cámara que invade por completo a súa intimidade.

Escena do cabrío. Hai parte do texto dramático que non se desenvolve no escenario senón nas pantallas, xa que foi previamente gravado. Así, a aparición do cabrío preséntase como unha ensoñación. Podes explicar que vemos e como?

23. Na representación de *Divinas Palabras Revolution* as redes sociais cobran gran importancia e moitos dos personaxes usan con frecuencia os teléfonos móbiles. Comenta a súa función nesta posta en escena. É gratuíta a súa presenza? Que finalidades cumpren, para que serven? Hai unha crítica ao seu uso actual?
24. Utiliza a aplicación *sparkol* e tenta organizar os feitos dramáticos da obra segundo a relación de causa-consecuencia.
25. Fai un *booktrailer* de 30 segundos para promocionar a obra *Divinas Palabras Revolution*.
26. Agora que xa coñeces a obra e esta posta en escena, terás que escribir a crónica teatral, que será publicada na revista dixital *Cuarta 4 parede*. Recorda que é un tipo de texto xornalístico baseado na argumentación e secuenciado habitualmente en tres partes (introdución, argumentos, conclusión).

🕒 A crueza das paixóns actúa como o motor do conflito dramático. Esta convive paradoxalmente cunha indiferenza moral terrible



- Podes consultar como modelos os que recolleemos a continuación sobre *Martes de Carnaval* (recomendamos reducir a crónica e ler a partir do apartado «Valle el esteta»). Tamén podes ler, agora en galego, a crítica sobre *Elisa e Marcela*, premio María Casares 2018.

Xa estás preparado para redactar a túa crónica.

27. Aínda que ti non o vises, Valle estivo entre o público. Ao saír acudiu a un programa de televisión e a unha emisora de radio onde respondeu a sendas entrevistas. Lembra que terás que preparar non só as preguntas, senón tamén as indicacións de guión: son, movemento da cámara, angulacións, planos...

- Óscar López, o presentador de *Página 2*, e alumnado convidado mostraron «Como facer un programa piloto», nas X Xornadas de Clubs de Lectura (organizadas pola Asesoría de Bibliotecas Escolares de Galicia, xuño 2017). A partir do minuto 35 atoparás uns consellos claros sobre como rodar unha entrevista.



© Captura de pantalla do vídeo «Como facer un programa piloto» da Asesoría de Bibliotecas Escolares de Galicia

Á volta á casa

Como Valle-Inclán era un apaixonado do cine, que naquel momento estaba nacente, queremos sinalarche unha serie de películas da historia do cine e actuais que recordamos relacionadas con esta obra.

- Freaks:
 - *O home elefante*
 - *A parada dos monstros*
- Explotación infantil:
 - *Pequena Miss Sunshine*
- A vida en directo: *reality* ou explotación da intimidade
 - *O show de Truman*
 - *Os xogos da fame*
 - Serie *Black Mirror*, episodio 2, temporada 1, «Fifteen Million Merits»





Anexo de textos

Valle-Inclán visto polos seus contemporáneos

Ricardo Baroja describe en 1896 a Valle, quen está na tertulia do café Madrid con Pío Baroja, Azorín, Benavente, Leal de la Cámara e outros

En una mesa cercana a la mía vi a un joven, barbudo, melenudo, moreno, flaco hasta la modificación. Vestía de negro y se cubría con chambergo de felpa gris, de alta copa cónica y grandes alas. Las puntas salientes del planchado cuello de la camisa avanzaban amenazadoras, flanqueando la negrísima barba cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de Cristo, y bajo la barba se adivinaba la flamante y romántica chalina de seda negra tan cara a los espíritus poéticos. El extraño personaje respondía a las curiosas miradas de los concurrentes con desfachatez insultante, y dirigía el destello de los quevedos, que cabalgaban sobre su larga nariz, sobre aquel que le contemplaba con insistencia. Pregunté al mozo del café quién era aquel parroquiano, y el mozo satisfizo a medias mi curiosidad, diciéndome: «Creo que es poeta, como los que se juntan con él, y creo que viene de México».

RICARDO BAROJA, «Valle Inclán en el café»
(En Hormigón: 1987, 28)

Julián Marías describe a Valle, con quen coincidiu no vapor Ciudad de Cádiz dende Nápoles a Valencia no verán de 1933

Lo recuerdo, ya viejo, cansado, recostado en la cubierta, vertiendo ingenio, lirismo, mordacidad y desencanto, con sus palabras ceceantes que parecían enmarañarse en las barbas.

JULIÁN MARÍAS, 1963
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 715)

Valle e a fantasía

En fecha indeterminada, Valle-Inclán come co seu amigo o pintor Anselmo Miguel Nieto e a escritora Concha Lagos nunha taberna da Calle Mayor. Logo van os tres ao Café Lyon, onde seguen conversando.

Yo tuve la suerte de verles y oírles. A Valle, primero a distancia, en el café de La Granja, donde tenía su tertulia en aquella época. Más tarde le conocí y traté. Eran los tiempos en que su mujer, la actriz Josefina Blanco, le hacía aún escenas de celos. Los amores de Valle-Inclán fueron más

© *Divinas palabras*
dentro de *Divinas*
Palabras Revolution:
Pedro Gailo le a
obra de Valle-Inclán

imaginativos que reales. Si se hubieran tomado en cuenta las historias de amor que relataba habría sobrepasado a todos los donjuanes. Miguel Nieto, que le conocía y al que le gustaba oírle estas historias, le ponía con frecuencia en trance de inventarlas. Recuerdo un día que habíamos ido los tres a comer a una taberna de la calle Mayor, taberna muy frecuentada por Anselmo y Zuloaga. De allí nos fuimos al Café Lyon, el de Alcalá, frente a correos, próximo al estudio de Anselmo en la plaza de la Independencia.

En una pausa de la conversación, Anselmo me dio con el codo, como advirtiéndome. Luego, fingiendo acordarse de pronto:

—Oye, Valle, ¿qué fue de aquella chica estupenda que estuvo tan interesada por ti?

Valle quedó unos instantes perplejo. Había inventado tantas historias que no sabía concretamente a cuál podía referirse.

Anselmo le ayudó con otra fantasía.

—Sí, aquella que no te dejaba a sol ni a sombra, la que tenía aire de princesa italiana...

Valle creaba al momento, sobre la marcha, la nueva historia a la que no le faltaban adornos ni detalles. Gracias a ellos la inexistente protagonista tomaba para los oyentes auténtica realidad.

CONCHA LAGOS, *La Madeja (Memorias inéditas)*, 1998
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 371-373)

Federico García Lorca opina sobre Valle-Inclán na entrevista que lle fai Ricardo F. Cabal

Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando al Valle-Inclán de los esperpentos —ese sí, maravilloso y genial— todo lo demás de su obra es malísimo. Como poeta, un mal discípulo de Rubén Darío el grande. Un poco de forma... de color... de humo... pero nada más. Y como cantor de Galicia, algo pésimo; algo tan falso y tan malo como los Quintero de Andalucía. Si te fijas, toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos: la niebla... el aullido del lobo...

Esto es para indignar a cualquiera, ahora nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle por las barbas. ¡Ya tenemos otro Azorín!

GARCÍA LORCA en *La Mañana* (León), 12 de agosto de 1933
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 725)

Rivas Cherif ensalza as posibilidades de Valle como director

De antiguo viene peleando don Ramón por el adementamiento de la escena española. Desengañado de los saloncillos, hace mucho tiempo que rehúye toda colaboración con los empresarios al uso. Su concepto de teatro es claro y sencillo. Se reduce a interpretar las obras dramáticas. No en vano tiénese a Valle-Inclán por estilista. No todo el mundo sabe, sin embargo, lo que tal dictado significa. Para los más quiere decir que escribe bien, y aun, con notorio error, que se complace preferentemente en bellos giros del lenguaje. No ven los tales que el estilo consiste en la adecuación, en estrecha correspondencia del tono al asunto. El teatro, en fin de cuentas, no viene a ser sino esto, estilo, un tono y una manera que representen y caractericen la realidad. Pero la representación dramática es esencialmente plástica. Don Ramón del Valle-Inclán es tal vez el único escritor español que encuadra sus obras literarias en un ambiente pictórico. Ha de ser necesariamente un gran director de escena.

RIVAS CHERIF en *España*, 28 de agosto de 1920
(Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 52-53)

Leopoldo Alas *Clarín* dedícalle un dos seus «paliques» en *Madrid Cómic* o 25 de setembro de 1897, facendo unha crítica sobre *Epitalamio*

¿Quién es Valle Inclán? Un modernista, gente nueva, un afrancesado franco y valiente, que no se esconde para hablar de los flancos de Venus.

Según mis noticias, Valle Inclán, aunque nuevo, es listo y ha leído. Me lo ha dicho persona de tanta autoridad y tan malas pulgas críticas como el autor de Maximina y La Fé, Armando Palacio.

En este mismo *Epitalamio*, que es inmoral, si los libros pueden ser inmorales, que desmoraliza... al que desmoralice, porque a mí, francamente, no me ha inspirado ganas de hacer el cadete; en este mismo librito, que el señor Valle Inclán por mi consejo no hubiera escrito, se ve que el autor tiene imaginación, es capaz de llegar a tener estilo, no es un cualquiera, en fin, y merece que se le diga, que, hoy por hoy... está dejado de la mano de Dios.

Todo eso que él cree originalidad y valor es modernismo puro, imitación de afectaciones, artículo de París... de venta en las ferias de Toro o de Rioseco. ¡Dios mío, quién convencerá a estos muchachos que hablar del boulevard, desde Madrid, y hablar casi en francés, y escribir y pensar y sentir (o hacer que se siente) como los chicos de París... del año 85... no es la última moda ni cosa formal ni digna de verdaderos artistas!

Por donde quiera que se abre el *Epitalamio*... hay algo en cueros vivos y una contorsión gramatical o retórica «Amaba con el culto olímpico de las diosas desnudas».

(...) Yo no diré que los debían llevar a ustedes presos, por decir esas cosas, pero sí que, por lo menos, merecen ustedes que los anden buscando.

(...) Si el señor Valle Inclán hubiera publicado todas esas blasfemias y esos sacrilegios en tiempo de Felipe II... seguiría dando pruebas de mal gusto, pero hubiese sido un valiente.

En fin, el librito, al fuego... pero el autor... a estudiar más todavía y a olvidar también muchas lecturas malsanas.

(En Hormigón: 1978, 29)

Opinión sobre a escritura en xornais, na entrevista que lle fai Artemio Precioso

... estoy convencido de que la colaboración en periódicos perjudica grandemente a los escritores. El lector por los periódicos se orienta acerca de cómo piensa y siente el escritor, y esto aminora su curiosidad... e impide que compre libros.

—¿Quién es su editor?

—Yo mismo. Y como vivo sólo de mis libros, a ellos me dedico por entero...

VALLE-INCLÁN en *La Tribuna*, 16 de febrero de 1922

(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 198)

Teatro

Valle responde as preguntas de Rivas Cherif. Entrevista titulada «¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer? Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi», publicada no xornal *La Internacional* o 3 de setembro de 1920. Rivas Cherif é o entrevistador e quen asina o texto

De todos los escritores españoles contemporáneos, ninguno como Don Ramón del Valle-Inclán suscita nuestra admiración. [...] Recuerdo haberle oído [a Valle] explicar en cierta ocasión, con esa graciosísima ironía que en la conversación particular derrocha, y de que el público tiene fina muestra en sus conferencias, la razón de haber rechazado el público del teatro de la

Comedia la «Realidad» de Galdós, siendo así que entonces aplaudía en el Español los más disparatados dramas de Echegaray. «Es que el teatro –decía– es, sí, escuela de costumbres; pero a la gente le gusta verse en ese espejo, no tal como es, sino como quisiera ser. Abundan en la buena sociedad los adulterios, que Echegaray en muchos dramas, y Galdós en «Realidad», han utilizado con diferente criterio. Porque, acostumbrados los abonados a perdonar como el Orozco de don Benito, prefieren ver en la escena lo que no se han atrevido a hacer: pegar el tiro echegarayesco a los adúlteros». [...] La devoción que valle-Inclán siente por Tolstoi es otro de los motivos que nos han inducido a invitarle a inaugurar la serie de respuestas de los escritores españoles a las dos famosas preguntas del gran ruso: ¿Qué es el Arte? ¿Qué debemos hacer? [...]

Hemos abordado a don Ramón en su cátedra. No ciertamente la de la Escuela de Bellas Artes para la que fue nombrado hace pocos años y que dimitió apenas pudo darse cuenta de la imposibilidad de realizar una labor eficaz en el corrompido ambiente de los Institutos oficiales. Su verdadera cátedra es la mesa del café. Allí, rodeado de sus amigos, don Ramón perora elocuente, responde con singularísima gracia a las interrupciones, discute apasionado, mezclando con sutil facilidad lo divino y lo humano, la historia y la anécdota, recuerdos y proyectos.

«¿Qué es el Arte? El supremo juego.»

Don Ramón considera que en cuanto el arte se propone fines utilitarios, inmediatos, prácticos, en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto, y el arte, por lo tanto, forma.

Ahora bien. ¿Qué debemos hacer? Arte, no.

«No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.»

(En Hormigón: 1978, 85-87)

Opinión sobre escribir para o teatro

Valle predicaba contra la flaqueza de escribir para el teatro que, según dice, domina a muchos literatos. Estaba muy gracioso. Resulta que escribir para el teatro es una afición peligrosísima, que seguramente acarrea la ruina del autor, y la de su familia. Pone ejemplos Don Ramón (el de un boticario sevillano que traspasó su botica, ilusionado por una promesa de Emilio Mario), según los cuales, el teatro es el camino de la perdición, como el juego, el alcoholismo y otros vicios. Ya sabes el convencimiento que pone Valle en sus discursos; parecía, oyéndole, que trataba de volver al redil a cualquier oveja descarriada. Con eso, y algunas divagaciones sobre su instalación en el mediodía en Francia, se ha entretenido unos días.

M. AZAÑA, «Carta a Rivas Cherif», 25 de abril de 1925

(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 281)

Opinión sobre o teatro

Se parte de un error fundamental, y es éste el de 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. [...] El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. 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, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras

y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...

VALLE-INCLÁN, en Luz, 23 de noviembre, 1933
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 758-759)

Carta a Rivas Cherif

Puebla del Caramiñal.
12 de diciembre de 1922.
Sr. Don Cipriano Rivas.

Querido Cipri:

Tiempo hace que estoy para escribirle, y responderle al tema del teatro que me propone en una de sus cartas. Bueno es todo cuanto se haga por adecentar el concepto literario del teatro, y estimo así la voluntad de ustedes: «Comedias arquetípicas o simplemente discretas, sea cualquiera su estructura y concepto escénico».

Mis deseos acerca de un teatro futuro son cosa algo diversa. Dentro de mi concepto caben comedias malas y buenas —casi es lo mismo— lo inflexible es el concepto escénico. Advenir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color —unidas a la prosodia— deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndome a decir la verdad, quisiera, que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente. El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la edad media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro. Podrá haber líricos, filósofos, críticos, novelistas y pintores. Pero no dramaturgos ni arquitectos. Son artes colectivas. Primero los faraones y las pirámides después. Primero el honor caballeresco, después Don Pedro Calderón. El sentimiento de los espectadores crea la comedia, y aborta el autor dramático. ¿Quiénes son espectadores en las comedias? Padres honrados y tenderos, niñas idiotas, viejas con postizos, algún pollo majadero y un forastero. Los mismos que juegan la lotería en las tertulias de la clase media. Por eso los autores de comedias —desde Moratín hasta Benavente—, parecen nacidos bajo una mesa-camilla. Son fetos abortados en una tertulia casera. En sus comedias están todas las lágrimas de la baja y burguesa sensibilidad madrileña. Son los hijos de una sensibilidad y de un ingenio, que se estremece como ante un enigma alejandrino, cuando el bizarro capitán que agita la bolsa de la lotería, canta guiñando un ojo: «Los dos patitos.» En fin, cuente conmigo, si algo puedo hacer, en pro de ese intento. [...] Le abraza su viejo amigo.

VALLE-INCLÁN
(En Hormigón: 1987, 548-549)

Opinión de Valle sobre el cine

Actualmente, el cine quizá no tiene otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es hasta ahora un pretexto. Sin duda, está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación artística de los actores.

Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa como las estrellas del cine. En todas las ocasiones lucen una vacua egolatría de pavos reales. Ese Charlot tan ponderado es algo más insoportable que ha sido en tiempos aquel don Genaro el Feo. Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tienen su mayor eficacia en ser inmutables. La gesticulación desmesurada es del melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidos por una expresión del rostro casi sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas. Esos actores de cine, cuyas caras compiten con el caucho, son, en cambio, unos horteras en las actitudes. El Rodolfo Valentino, sólo pudo conmover a un mundo cursi y pavitonto.

Ha venido a ser el cine una comedia sentimental o un melodrama sin palabras. ¡Y sin embargo, sustraído al mal gusto yankee, en manos de gentes aptas para la confección estética podría ser un arte de refinados, algo magnífico!

Mi opinión es que el cine, para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. Decía Goethe que el fin de la obra de arte es llevar a términos de realización aquello que la naturaleza por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genética, deja en mero intento. Para un platónico todo está en mero intento. El cine, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN en ABC, 19 de diciembre de 1928
(En Hormigón: 1987, 338)

Reproducción na revista *El Cine* das declaración feita por Valle en Nova York, baixo o título «Don Ramón del Valle-Inclán y el cine»

Yo en Madrid, en la academia de San Fernando, he sido profesor de Artes Plásticas, tan íntimamente ligadas con el cinematógrafo... Véanse las viejas estampas; revisemos cualquier interesante colección, una francesa del siglo XV. Aquí están, con toda la gracia y el colorido de la época. Colóquense en forma sucesiva y tendremos el cinematógrafo, un cinematógrafo primitivo cuyo movimiento se encargan los ojos del curioso en establecer.

Veamos: Francisco Primero da la bienvenida a Diana de Poitiers saludándola con galante majestad. –Diana de Poitiers, sentada al lado de S. M. Francisco Primero, se deja estrechar sus lindas manos. –El soberano francés besa a Diana de Poitiers, que baja los ojos ruborizada. –Francisco Primero en la intimidad con su favorita. –Una escena de celos entre el Monarca y su amante.

Numere usted ahora las estampas, colóquelas en orden cronológico, vaya leyendo y recreese luego en el colorido y la expresión de las figuras, *que lo dicen todo*, y aquí tiene usted el cinematógrafo cumpliendo su misión artística de plasticidad... entrando derechamente por los ojos.

VALLE-INCLÁN en *El Cine*, Madrid, 4 de febrero de 1922
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 197-198)

Estrea de *Divinas palabras* no Español o 16 de novembro de 1933, en cartel ata o 30 de novembro

REPARTO

MARI-GAILA: Margarita Xirgu

SIMONIÑA: Laura Bové

JUANA LA REINA: Amelia Sánchez Ariño

MARICA DEL REINO: Amelia Sánchez Ariño

POCA PENA: Pilar Muñoz

ROSA LA TATULA: Eloísa Vigo

LUDOVINA: Amanda Nalda

UNA MADRE: María Arias

BENITA LA COSTURERA: María Arias

LA HIJA: Isabelita Pradas

MUJER 1ª: Charito Ruiz-París

MUJER 2ª: Albina Gil

MUJER 3ª: Concepción Ferrer

UNA RAPAZA: Teresita Díaz

VECINA 1ª: Ramona Rodríguez

VECINA 2ª: Gerda Wei

MOZA 1ª: Ascensión Merino

MOZA 2ª: Beatriz Galindo

PEDRO GAILO: Enrique Borrás

LUCERO: Pedro López Lagar

MIGUELÍN EL PADRONES: Enrique Guitart

EL TRASGO CABRÍO: Enrique Álvarez Diosdado

MILLÓN DE LA ARNOYA: Enrique Álvarez Diosdado

UN ALCALDE PEDÁNEO: Alberto Contreras

EL HIJO IDIOTA DE JUANA LA REINA: Fernando

Porredón

QUINTÍN PINTADO: Fernando Porredón

EL CIEGO DE GÓNDAR: Fernando Aguirre

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN: José Cañizares

UN PEREGRINO: Lluís Torner

GUARDIA CIVIL 1º: Miguel Ortín

GUARDIA CIVIL 2º: Pablo de Rey

SERENÍN DE BRETAL: Miguel Orín

UN PADRE: Carlos Morazo

UN SOLDADO: Ricardo Merino

En el teatro Español, la compañía Xirgu-Borrás estrenó *Divinas palabras*. Castelao hizo los figurines y bocetos del decorado, que realizó Burman. Uno de los cuadros recordaba la escenografía de la que años antes me hablara don Ramón. El escenario era todo horizonte. Una garita se dibujaba enérgicamente sobre él. Los dos personajes que se encuentran en la escena destacaban con toda la energía, fuerza y pasión que tenía su diálogo. Parecía un primer plano de un film; tal era la expresión y corporeidad de los actores sobre el fondo escenográfico. El vestuario entonaba maravillosamente con todos los decorados. La romería delante de la ermita era un cuadro de tonos apagados, perfecto, tan bien conseguido en su entonación sombría como lo pudo estar en tonos brillantes el de la feria rusa de *Petrushka* representado por los bailes rusos.

VICTORINA DURÁN en *La Voz*, 20 de enero de 1936

(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 755-757)

Noticia sobre a preparación dunha refundición de *Divinas palabras*

Sabemos que D. Ramón ha prometido al Sr. Rivas Cherif, asesor literario del Español, y para Margarita Xirgu, una refundición —ineludible, dadas sus dimensiones voluminosas en libro— de su magnífica tragedia *Divinas palabras*. [...]

Rivas Cherif había pedido a Valle-Inclán, para las representaciones de teatro experimental que proyecta en el propio Español, su *Farsa y licencia de la Reina castiza*. Pero D. Ramón no cree posible, dadas las circunstancias actuales, que pudiera tener lugar, si se llegaba a dar la primera, una segunda representación de su farsa famosa.

ABC, 13 de noviembre de 1930

(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 1, 480-481)

Ao rematar a lectura de *Divinas palabras* saen xuntos Valle-Inclán e Castelao. Un redactor do xornal *El Sol* faille unha entrevista que se publicará o sábado 25 de marzo

Divinas Palabras, parece un pretexto de ‘film’. Por su acción —acción de ritmos múltiples, palabras, actitudes y gestos— y por su ambiente. [...]

Quizás no pueda asistir a los ensayos. Me marchó en seguida 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 en presencia en la escena.

VALLE-INCLÁN en *El Sol*, 25 de marzo de 1933
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 679)

As críticas publicadas sobre *Divinas palabras* Juan Chabás no xornal *Luz* (17 de novembro de 1933)

La obra de Valle-Inclán no gustó al público. La aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso.

JUAN CHABÁS en *Luz*, 17 de noviembre de 1933
(En Hormigón: 2007, vol. II, tomo 2, 755)

Alberto Marín Alcalde no xornal *Ahora* (17 de decembro de 1933)

Al calor de unas circunstancias políticas singularmente propicias, hubo de lograr arribo a la escena la farsa deliciosa de «*La reina castiza*». El estreno de la tragicomedia *Divinas palabras* merece consignarse, dado nuestro ambiente teatral, como un rasgo de heroísmo que honra por igual a los ilustres artistas Margarita Xirgu y Enrique Borrás y a ese inquieto explorador de rutas estéticas ya curtido en el oficio que se llama Cipriano Rivas Cherif.

(En Aguilera Sastre: 2000, 486)

Melchor Fernández Almagro publica en *El Sol*

Tan desacostumbrado, en efecto, este espectáculo de *Divinas palabras*, que al público en general no parece que le gustase mucho, aunque no escatimase el tributo de admiración al glorioso autor.

(En Aguilera Sastre: 2000, 487)

Luis Cernuda

Nunca olvidaré una noche de segunda representación, en el teatro Español de Madrid, de *Divinas palabras*. Apenas si asistían unos pocos espectadores, ocupando algunas butacas de las dos primeras filas.

LUIS CERNUDA, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 385
(En Aguilera Sastre: 2000, 486)

Jesús Izcaray

Oficialmente el telón se levantaba a las once menos cuarto; en la práctica, esto no se cumplía nunca. Por las noches, en Madrid no había prisa. Y en este caso el principio de la función se demoraría más que de costumbre en espera de público, de un público que sólo llegaba con cuentagotas. La obra era *Divinas palabras*... Más si por fin don Ramón se había asomado a un teatro madrileño, no se podía decir que lo hubiera hecho con éxito. Manifiestamente, no interesaba al gran público. *Divinas palabras* sólo llevaba unos días en cartel y ya se hablaba de retirarla.

JESÚS IZCARAY, *Cuando estallaron los volcanes*, Madrid, Akal, 1978, p. 105.
(En Aguilera Sastre: 2000, 486)

Juan Ramón Jiménez agradécelle a Valle o exemplar de *Divinas palabras* que lle enviou

Sr. D. Ramón del Valle-Inclán
Mi querido amigo:

Muchas gracias por el ejemplar de *Divinas palabras* que ha tenido usted la bondad de enviarme. Estoy volviendo a leer la maravillosa tragicomedia, una de las obras de usted que más me gustan y, desde luego, por su revuelta fuerza de invención, por su multiforme pasión interna, por sus colores, por su lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga española —de todas las Españas—, la única obra «teatral», que se haya escrito en español, desde las mejores —*Romance de lobos*— de usted mismo. He enviado un ejemplar de *Divinas palabras* a Lennox Robinson, uno de los directores del Abbey Theatre de Dublín, donde, como usted sabe, dan sus representaciones normales los famosos y exquisitos *irish players*. El otro día le decía yo a nuestro Alfonso Reyes que cómo se parecían algunas cosas de usted, esta hermosísima farsa en especial, a ciertas primeras obras —Yeats, Synge, Lady Gregory— del teatro irlandés moderno; lo que es lógico, al fin y al cabo, siendo usted gallego, celta, y siendo usted usted. Creo que si allí pudiesen leerla en español —porque traducir esta espléndida lengua de usted es imposible, naturalmente—, les gustaría «de veras» *Divinas palabras* y la incluirían en su repertorio, al lado, por ejemplo, de *In the shadow of the glen* o *The well of the saints*, del gran Synge. Cuando vea a usted, he de hablarle de muchas posibilidades teatrales en que me ha hecho pensar su mágica tragicomedia. Otra vez, gracias y la enhorabuena más entusiasta de su amigo.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, Madrid, 29-7-1920
(En Hormigón: 1987, 643-644)

Luis Seoane comenta a actuación en Bos Aires de María Casares en *Divinas palabras*. Texto publicado na revista *Galicia emigrante*

A ESTREA DE «DIVINAS PALABRAS» EN BUENOS AIRES

Seguramente cando esta nota chegue aos ouvidos dos nosos rádio-ouvintes deixaría de representar-se no Teatro Coliseo «*Divinas Palabras*» de Valle-Inclán, obra na que María Casares puxo novamente de manifesto o seu grande talento interpretativo, o seu xénio dramático e, neste caso, a súa adhesión a Galicia, a terra do seu nacemento, pois foi ela, segundo temos entendido, quen escolleu a obra de Valle-Inclán para interpretá-la nun escenario de Buenos Aires.

Unha obra onde Galicia aparece reflexada no submundo humano que orixina a pobreza e na enorme caridade expiatória que a caracteriza. Deberíamos ter feito esta nota talvez antes,

poucos días despois da estrea, se non temésemos danar dalgunha maneira o prestíxio indubidábel do espectáculo. Facemo-lo agora, cando estas palabras non poden interpretarse torcidamente e a obra e quen a representou alcanzou un éxito notábel en Buenos Aires. Destacamos desde logo, fixemo-lo nas primeiras liñas, a calidade de María Casares, acento, voz, ao servizo deste drama, sórdido, cunha grandeza, na lixeireza do carácter da personaxe, que subxugaría a Valle-Inclán.

Mari Gaila parece que fose trazada polo ilustre escritor galego, intuindo unha actriz da ductilidade de María Casares.

Case todas as personaxes cumpren debidamente o papel, o anano sobre todo representa ao idiota do carriño, e, se non parecece bulra, que non o é, des tacaríamos a actuación da cadela «Chiquita» que fai de Coimbra.

As nosas obxeccións comezan no programa que se vendía á entrada do teatro, pésimamente diagramado no seu aparente luxo e muito peor correxido no seu texto e en cuxa derradeira páxina se publica un «Vocabulário aclaratório de *Divinas Palabras*», inútil, en grande parte, e con inclusión de palabras castellanas entre as galegas e de galegas entre as castellanas, equivocando ou torcendo nalgunhas o seu significado; e «Notas sobre *Divinas Palabras*» do director Jorge Lavelli, onde se afirma que as personaxes de Valle-Inclán «transitan sobre a terra galega como poderían facé-lo sobre calquer parte» e o seu desexo de que esa obra se amose alén do seu localismo. É posíbel, seguro, que os sentimentos das personaxes de Valle-Inclán se expresen en calquer parte do planeta e non sexan exclusivas do pobo; igual ocorre coas moitas personaxes de todas as obras universais, pero no seu carácter, á marxe do tempo, imprime-se unha natureza e uns costumes que se veñen herdando através de xeracións e o localismo ao que se refere Lavelli é dunha universalidade maior que a que se tentou imprimir á obra nos decorados e nos traxes.

Un mundo medieval respira-se na obra do autor galego, o mesmo mundo medieval que perdura en Galicia no noso tempo, e eses mendiños que Valle-Inclán extraiu da realidade, actuando colectivamente, con sentido corporativo, son os mesmos que se agrupan á porta das igrexas ou ás entradas das feiras e romarías como unha invitación á caridade. Os que serviron a algúns artistas galegos, ademais de Valle-Inclán, como tema de inspiración.

Resulta un fenómeno detido no tempo, un tempo lonxano pero incrustado nos nosos días, e que se amosa como unha característica local. Sea xoven escenógrafa polaca Krystina Zachwatowicz coñecese Galicia e a súa precisa universalidade, é posíbel que fose outro o resultado da obra. Desde logo que os colgarexos bizantinos, eslavos, da súa escenografía, substituirían-os por outros románicos tan universais, en canto estilo, como aqueles, mais en consonancia cos caracteres das personaxes, e, se pensase nos cruceiros que povoan os camiños europeos sinalando o Camiño de Santiago, que en Galicia se converten nun bosque de pedra, inxénuos e románticos, non baixaría sobre o escenario esa figura de Cristo allea, absolutamente, á mestura de paganía e cristianismo que caracterizan a Galicia e ás personaxes, neste caso, de Valle-Inclán. Toda a escenografía, tan aparente no seu luxo, como no programa a que antes nos referimos, e tan mal «diagramada», nada ten que ver coa obra, como, un fuxir dela, son os planos de tela gris que representan a igrexa.

Igualmente desditada pola súa pobreza é a decoración da romaría. En canto aos traxes, os panos da cabeza das mulleres, as súas roupas, igual que as dos homes, mais teñen que ver cos da pátria da escenógrafa que cos de Madrid ou París. Director e escenógrafa non saben que Galicia nos seus costumes non ten demasiado que ver co resto da península e sí, muito mais, con outros povos europeos.

Eses zapatíños de charol no escenario vestindo os pés de mendiños aínda que estes sexan afeminados, como no caso de Miguelín o Padronés, están rifados coa tosquedade das personaxes de que se trata. Lavelli e a xoven escenógrafa pretenderon seguramente maravillar-nos, pero como afirmou Liebig no século pasado nas súas «Cartas Químicas», «estamos acostumados de tal xeito ás maravillas, que xa de mui poucas cousas nos maravillamos, e nada, desde logo, como todo o mundo, en cuestións de arte visual.

Se algo caracteriza o teatro de Valle-Inclán é o seu tremendo realismo, coa deformación caricaturesca que ele definiu para os esperpentos, que se anuncian en «*Divinas Palabras*», ao que nada engade a posta en escena desta obra, todo ese ornamento bizantino que descendía e se erguía gratuitamente sobre o escenario, distraíndo aos espectadores do xogo de caracteres das personaxes.

Cando Valle-Inclán situou a obra nun lugar determinado do planeta, precisamente en Galicia, o seu povo, e deduciu dun drama entre un grupo característico da súa poboación, ofrecía unha distinción non por localista menos universal, pois a universalidade dunha obra de arte, como todo o mundo sabe, non reside no tema, senón na grandeza e humanidade do seu desenvolvemento, precisamente o que a convirte en obra de arte.

Gostaría-nos ver como Lavelli dirixiría Synge ou O'Casey, despoñendo-os do irlandés que hai nas súas obras e cuxa intención irlandesa foi similar á intención galega de Valle-Inclán en «*Divinas Palabras*». Dicemos todo isto, repetimos, cando xa a obra foi vista e xulgada pola crítica de Buenos Aires e non cremos danar o seu éxito. Encontramos, ademais da espléndida interpretación de María Casares e a bondade en xeral dos actores, moitos acertos na dirección de Lavelli. Lamentamos, iso sí, aparte de escenografía e traxes, algún detalle do movemento en escena e esa Simoniña que pide esmola como quen pregoa unha mercadería, aínda que resultou ser unha mercancia xa morta, ofrecida á caridade idiota que xace no carro.

(31-X-64)

LUIS SEOANE, «A estrea de *Divinas palabras* en Buenos Aires»,
en *Galicia Emigrante*, Buenos Aires, 31 de outubro de 1964
(En Braxe: 1996, 125-127)

Carta de Valle a Manuel Azaña

Santiago de Compostela. 8-VIII-1935.

Sr. D. Manuel Azaña

Querido Azaña: He leído estos días en los periódicos el propósito de usted de venir por esta tierra, en los primeros días de septiembre, a evangelizar infieles. Creo que podrá ser de provechosos resultados sus palabras, y de gran esperanza para los muchos amigos y simpatizantes que usted tiene en Galicia. No olvide usted que la romería gallega es la conmemoración de la propaganda y los mítines que dio por estas breñas y marismas nuestro patrón el Señor Sant-Yago. Y si, como otros dicen, no fue el Santo Cabalgador, sino Prisciliano, para el caso es lo mismo. La fiesta jacobea es el recuerdo de una propaganda revolucionaria y triunfante hecha en sucesivos mítines a través de estos campos. —No puede usted suponerse toda la sensibilidad de estos indígenas para sugestionarse por la palabra hablada y rebelde que les promete un futuro mejor que el presente. Todo pueblo de romerías campesinas, como éste, es pueblo de sermones. Pero los tiempos son de poca fe, y el panegírico del Santo milagroso, dicho desde el púlpito de latines, en la iglesia parroquial, les llega menos al fondo de las conciencias que las verbas políticas y sociales de los mítines en la plaza pública. —Sin broma, creo que este pueblo es el único de España preparado para una herejía. Una gran herejía religiosa. Probablemente la revolución rusa, en lo íntimo, en lo más entrañado es una revolución religiosa. Como dicen en un drama-cómico de Echegaray: «Los abismos son cumbres: Bastaría darles la vuelta.»

Por aquí pasó Lerroux. Más le valiera estar duermes. Vino para poner paz en la familia radical, y ha quedado más desavenida. Abad Conde, a pesar de su resignada y corderil caída de ojos, no reconoce la jefatura de Emiliano. —Pero el discurso del caballeresco jefe radical quedó oscurecido por la iluminación que hicieron los hijos de la viuda en Vigo. El motivo fue la tradicional procesión del Cristo de la Victoria. La calle del Príncipe iluminada «a giorno»: lucía la más impía,

simbólica y diabólica geometría triangular. Surgió un pavoroso conflicto teológico, y encendidas discusiones en el clero de roquete y sotana que acompañaba la piadosa y milagrosa imagen del Santo Cristo. Usted comprenderá que el tema era de los más arduos que se pueden ofrecer a un clero de misa y olla. —¿Puede la imagen del Divino Redentor pasar bajo el triángulo masónico? Ciertamente, estaba allí Emiliano, que es el mejor teólogo que tenemos en Galicia, y todo pudo arreglarse. Aun cuando él es un gran pecador, la inspiración, sin duda, fue celestial. Al clásico «muerto el perro se acabó la rabia», sucedió el «apagado el triángulo se jodió la masonería». Dicho y hecho. Claro está que sólo pudo apagarse el gran triángulo central, de los laterales, tan profusos, nadie hizo caso. La trascendencia estaba en el central que caía sobre la cabeza del Santo Cristo. Un gran conflicto resuelto por el mucho sentido político, la gran ciencia teológica, la mano izquierda y la divina inspiración que asisten a Emiliano.

Le mando una fotografía publicada en El Faro: Con lápiz rojo he marcado los triángulos laterales. Con una cruz el central que se hizo desaparecer.

Yo mejor. Muy lentamente porque los efectos del rádium están llenos de fatales sorpresas, y es preciso aplicarle con mucha cautela.

Recuerdos para todos los amigos. Esperando y deseando verle en Vigo le envía un abrazo.

VALLE-INCLÁN

(En Hormigón: 1987, 632-633)

Valle visionario sobre el teatro y esta representación

[...] Teatros, muchos teatros... Más teatros que artistas, y que autores, y que público... Pero yo sigo diciéndole mi verdad; que ignoro si existe el Teatro.

—Y yo le repito que algo le interesará, y sabrá, y podrá decirme. Y que usted, si yo mal no recuerdo, usted ha estrenado algunas obras.

—¿Yo? Habrán sido mis amigos. Todos, menos yo. Yo no soy autor, abastecedor de esos teatros; que usted dice existen: yo no soy empresario; yo no soy actor ni espectador. De modo y manera... ¿Qué podré decirle a usted sobre esta crisis del Teatro...?

¡Ah! Sí. Ahora recuerdo que en ya muy lejanos días estrené... Más de mi aprecio profesional a aquel estreno le diré el detalle de que cuando la obra se editó yo no puse, yo no hice ni la más leve mención de que aquella obra de lectura había sido de teatro, se había representado en las tablas escénicas. [...]

Y a los cinematógrafos, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán 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.

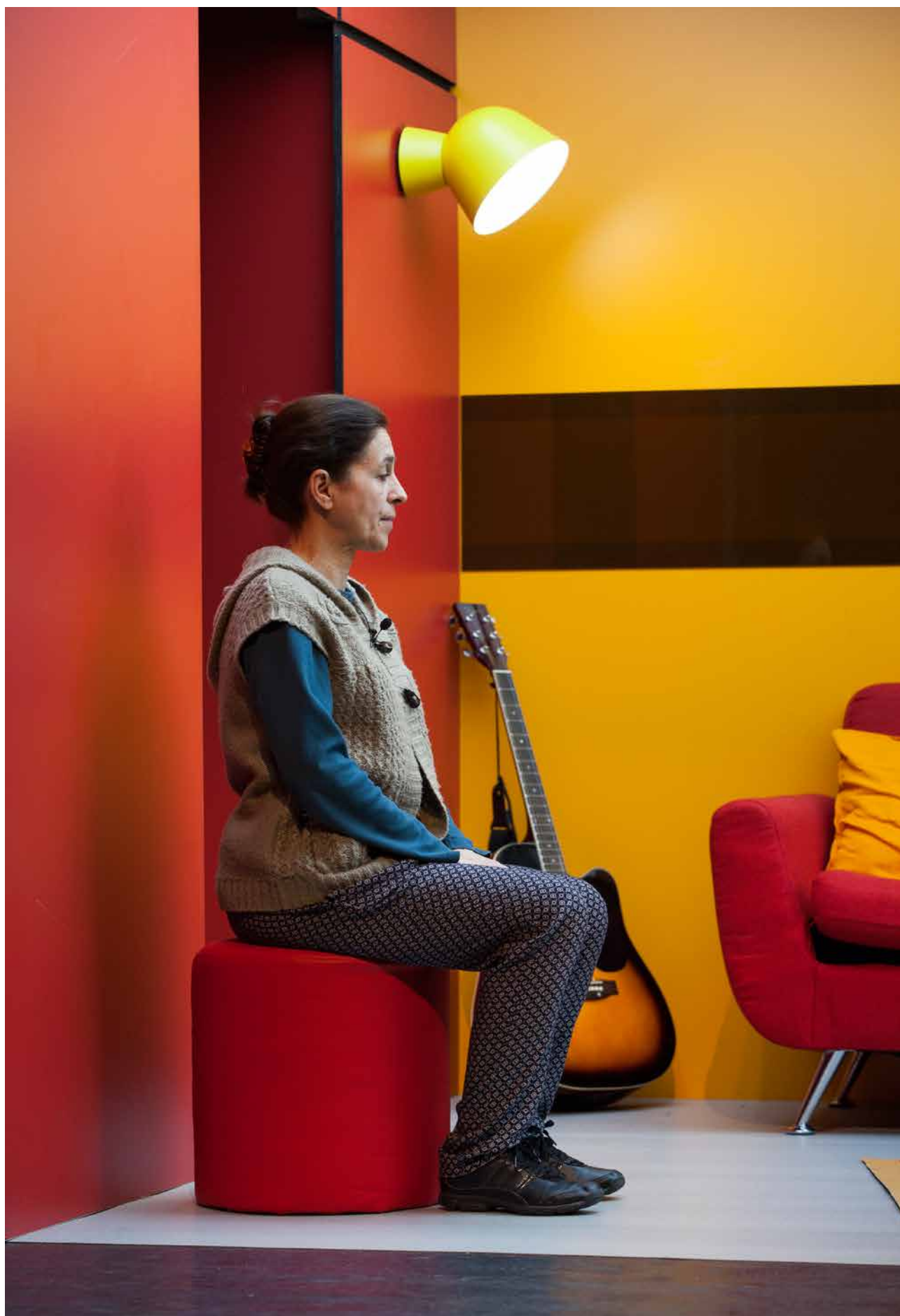
Entrevista con Valle-Inclán extraída del libro de FEDERICO NAVAS

Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro, 1928.

(En Hormigón: 1978, 107)

⊕ Detalles da caracterización: as tatuaxes de Tatóola e o peiteado de Mari Gaila





Bibliografía consultada

- Valle-Inclán, Ramón del: *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, 1991. Clásicos castellanos, Espasa-Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Águila de blasón. Comedia bárbara*. Madrid, 1976. Colección Austral, Espasa-Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Romance de lobos. Comedia bárbara*. Edición, introducción e notas de Antón Risco. Barcelona, 1990. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de lectores.
- Valle-Inclán, Ramón del: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Edición, introducción e notas de Virginia Milner Garlitz. Barcelona, 1992. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Claves líricas*. Edición, introducción e notas de José-Carlos Mainer. Barcelona, 1992. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Edición de Javier Serrano Alonso. Madrid, 1987, Editorial Istmo.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Colaboraciones periodísticas*. Edición, introducción e notas de Eliane Lavaud-Fage. Barcelona, 1992. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores.

© As cores brillantes non conseguen agochar o abafante plató de televisión, permanentemente vixiado polo «ollo que todo o ve»

Sobre a obra de Valle

- Aguilera Sastre, Juan: «De La Reina castiza a Divinas palabras: Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán» Santos Zas, Margarita et alii: *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas Seminario Internacional noviembre-diciembre, 1998*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 449-497.
- Brea Paz, Rosa María: *Guía valleincliniana. Casa Museo Valle-Inclán. Vilanova de Arousa, A Coruña*, 2016, Xunta de Galicia.
- Domínguez Rey, Antonio: «Selva pánida, visión estética del modernismo» en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmc9f7> [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- González Millán, Antonio: *Guía valleincliniana. Museo Valle-Inclán. A Pobra do Caramiñal, A Coruña*, 2016, Xunta de Galicia.
- Greenfield, Sumner M.: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Barcelona, 1990, Taurus.
- Hormigón, Juan Antonio: *Valle-Inclán. Cronología y documentos*. Madrid, 1978, Ministerio de Cultura. Dirección General de Teatro y Espectáculos.
- Hormigón, Juan Antonio: *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid, 1987, Fundación Banco Exterior.

- Hormigón, Juan Antonio: *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*. Volumes I, II (tomos 1 e 2) e III. Madrid, 2006, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyran, Daniel: «Repasar el presente o las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán entre tradición y modernidad» en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpr9s8> [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, 1984, Cátedra.
- Santos Zas, Margarita et alii: *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas Seminario Internacional noviembre-diciembre*, 1998, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Truxa, Sylvia: «Del modernismo al esperpentismo de Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje» https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf [Consultado o 24 de marzo de 2018].

Bibliografía sobre *Divinas palabras*

- Baamonde Traveso, Gloria: «*Divinas palabras*, obra de transición en la dramaturgia de Valle-Inclán» en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2368315.pdf>. [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Bauló, Josefina: «Especial *Divinas palabras*» en <http://www.elpasajero.com/divinas01.html> [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Bermejo Marcos, Manuel: «Doble fondo de *Divinas palabras*», en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-doble-fondo-de-divinas-palabras/> [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Escribano, José G. : «Estudio sobre ‘*Divinas palabras*’» en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudio-sobre-divinas-palabras-782848/> [Consultado o 30 de marzo de 2018].
- Gallego Zarzosa, Alicia: «El simbolismo de la luz y el color en *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán» en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151147.pdf>. [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Martín Calderón, Norman: «Lo esperpéntico en *Divinas palabras*: teoría y práctica» en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/27460/27632> [Consultado o 24 de marzo de 2018].
- Ríos Sánchez, Patrocinio: «Valle-Inclán: mistificación de las palabras bíblicas en *Divinas*», *Revista de Literatura* (2001) tomo 63, número 125, pp. 157-183.
- Schiavo, Leda: «Introducción» a *Divinas palabras*, Barcelona, 1990. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, pp. 21-32.
- Seoane, Luís: «A estrea de ‘*Divinas palabras*’ en Buenos Aires» e Braxe, Lino e Seoane, Xavier: *Luís Seoane e o Teatro*, A Coruña, 1996, Edicións do Castro.
- Trecca, Simone: «*Divinas* (demasiado divinas) palabras o Valle-Inclán *lost in traslation*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número extraordinario 2, (2017), pp. 483-491.

Bibliografía sobre o teatro galego contemporáneo

- Abuin, Anxo e Oñoro Otero, Cristina: «Caminando por la ciudad: acciones e intervenciones en el espacio urbano. Del tren de John Cage a las *Cheverografías*» en *Don Galán* nº 7, «El teatro fuera del teatro: de la neo vanguardia a los nuevos formatos», Centro de Documentación Teatral [Consultada o 21 de marzo de 2018].

López Silva, Inmaculada: *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*, Xunta de Galicia. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2015.

Vieites, Manuel (Coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. 1882-2007*, Xunta de Galicia, Editorial Galaxia, Vigo, 2007.

🔗 En *Divinas Palabras Revolution*, a desinhibición dos personaxes está xustificada pola idea mesma do *reality show*: amosar a propia intimidade como un produto á venda



Agradecementos

O teatro é unha actividade colectiva e este caderno tamén, xa que recibiu xenerosas achegas e non quixeríamos deixar de recoñecer a todos:

Grazas, Manuela Domínguez do CDG polo entusiasmo, por apaixonarte con cada proposta, por facilitar os trámites...

A Xesús Ron, Manuel Cortés, Arantza Villar e todo o equipo artístico e técnico por permitirnos observar o seu día a día e facernos parte deles, ensinándonos os bimbios nos (e cos) que constrúen as nosas fantasías. Á paciencia de Arantza para organizar entre divinas e humanos.

Grazas a Amparo de Juan por todo o material proporcionado e a Margarita Santos Zas.

Grazas a Antonio González Millán, director do Museo Valle-Inclán de Pobra do Caramiñal e a Diego Abarca, director do IES Faro das Lúas, Vilanova de Arousa, porque os dous ofrecéronnos toda a súa axuda e confianza dende o primeiro momento.

Grazas a Jorge Rey e Carmen Domech (Títeres Cachirulo) por prestarnos as fotos do seu don Ramón.

Grazas a Anxo Martínez de Alegría por ser o noso fotógrafo titular.

DPЯ

© Valle-Inclán na alameda de Compostela
Fotografía realizada por Anxo Martínez de
Alegría



CDE

www.centrodramatico.gal

 [cdg.salonteatro](https://www.facebook.com/cdg.salonteatro)

 [cdg_salonteatro](https://www.instagram.com/cdg_salonteatro)