

## DIVINAS (DEMASIADO DIVINAS) PALABRAS O VALLE-INCLÁN *LOST IN TRANSLATION*

Simone TRECCA

Università degli Studi Roma Tre

simone.trecca@uniroma3.it

El 23 de febrero del año 2006, en el característico barrio de Lavapiés de Madrid, de las cenizas de la histórica Sala Olimpia resurge un teatro que el Centro Dramático Nacional y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música consagra a una de las figuras más emblemáticas de la dramaturgia española del siglo pasado, Ramón del Valle-Inclán. Y fue precisamente un texto del autor gallego el que el entonces director del Centro, Gerardo Vera, eligió para inaugurar la nueva sala: *Divinas palabras*, en versión de Juan Mayorga. La obra, publicada en folletines a lo largo de 1919 y en volumen al año siguiente, se convirtió en una de las piezas más conocidas y representadas de Valle-Inclán<sup>1</sup>. No debe extrañar el interés por este texto, el cual es de considerar el más logrado prototipo del teatro esperpéntico que, exactamente en el año 1920, con la publicación de la primera versión de *Luces de Bohemia*, brindaba el autor a un perezoso y aburguesado público.

Las revolucionarias propuestas valleinclanianas despertaban en los directores y las compañías que querían romper con los estilos dramáticos en boga la esperanza de una posible vía para la superación de modelos de puesta en escena rancios y mecanismos de producción y recepción convencionales. Sin embargo, como es lógico, hubo que esperar hasta los años de la Segunda República, exactamente 1933, para que los muchos personajes de *Divinas palabras* pisaran las tablas del Teatro Español, bajo la dirección de Cipriano de Rivas Cherif, gran amigo del autor, e indirectamente de la mucho menos amiga Margarita Xirgu, que de hecho encabezaba la compañía de actores<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre la historia del texto y la fortuna escénica de *Divinas palabras* durante buena parte del siglo pasado, acúdase a la imprescindible lectura de la edición crítica de Luis Iglesias Feijoo (Valle-Inclán, 1991). De la misma se extraen las citas textuales utilizadas en el presente trabajo. A propósito de las puestas en escena de obras de Valle-Inclán durante la época franquista, véase el monográfico publicado en el número 1 de la revista *Don Galán* (2011).

<sup>2</sup> Para profundizar este aspecto remito, especialmente, a los siguientes estudios: Aznar Soler, 1992: 111-123; Aguilera Sastre, 1997, sobre todo: 11-83; Iglesias Santos, 1998: 153-175.

La fortuna de *Divinas palabras*, además, se ha venido manifestando no solamente en el ámbito estrictamente teatral: baste con recordar la ópera homónima estrenada durante el acto de inauguración del Teatro Real de Madrid, en 1997, con música compuesta por Antón García Abril y libreto de Francisco Nieva. Al cine la llevaron el director mejicano Juan Ibáñez en 1977 y, diez años más tarde, el español José Luis García Sánchez; no llegó a realizar su proyectada adaptación, por desgracia, Orson Welles, a pesar de que en la prensa de principios de los 70 se anunciase el inminente rodaje en Galicia de la película, supuestamente protagonizada por Rita Hayworth.

El breve preámbulo que antecede introduce el argumento que motiva mi homenaje a José Antonio Pérez Bowie, uniéndome a él en esta ocasión el común interés por la inmensa figura de Valle-Inclán y por las metamorfosis de su obra a lo largo del pasado siglo y del actual y a través de varios medios (escena, cine, televisión). Muchas de las reflexiones que propongo a continuación se basan en consideraciones publicadas en italiano dentro de un volumen sobre literatura y cultura audiovisual, cuyas páginas comparto, entre otros, precisamente con el estimado maestro y amigo (Trecca, 2013)<sup>3</sup>. El tema de mi contribución consta parcialmente y con cierta ambigüedad en la segunda parte del título: en efecto, de lo que voy a tratar no es de traducción interlingüística (en términos de Jakobson), sino que me he permitido traducir mentalmente la locución *lost in translation* de forma literal. Mejor dicho, he querido que algo de la locución *lost in translation* quedase efectivamente *lost in translation*, al remitir a una acepción no tradicional del término *translation*, más o menos equivalente al concepto de traslación. Con la plena conciencia de la absoluta arbitrariedad de dicha opción terminológica, el rápido e incompleto recuento de algunos de los profesionales de vario tipo que acudieron a la pieza de Valle-Inclán deja constancia de las muchas traslaciones a las que fue sometida la obra, antes de dejar paso a continuación a algunas consideraciones sobre unos contados casos de puesta en escena o reescritura fílmica del texto.

### **Divinas...**

A uno de los montajes no pude, como es obvio, asistir personalmente, tratándose del mencionado proyecto realizado por Rivas durante la Segunda República, con Margarita Xirgu actuando como Mari-Gaila. Sin embargo, gracias al atento estudio llevado a cabo por Juan Aguilera Sastre (1997) a partir de documentos de archivo inéditos, es posible hoy tener acceso al texto de la versión para la representación de la pieza que el Teatro Español había entregado en las oficinas de la Dirección General de Seguridad para que fuera sometido a los acostumbrados trámites de censura<sup>4</sup>. A esto se acompañan otros materiales de gran interés para adentrarse en los mecanismos de producción, de adaptación e incluso de ensayo de la obra. Como ya dije, Valle-Inclán tenía plena conciencia de que

---

<sup>3</sup> De Pérez Bowie, sobre temas análogos, véanse al menos sus trabajos del mismo año (2013a y 2013b), el último de los cuales es la versión para la publicación de su intervención en el marco del Seminario Internacional del Grupo de Investigación sobre «Identità Potere Rappresentazioni», titulado «Deslegitimaciones» y celebrado en la Università degli Studi Roma Tre en 2012.

<sup>4</sup> El texto lleva tres firmas originales de Valle-Inclán, una para cada *Jornada* (Aguilera Sastre, 1997: 55).

el texto publicado necesitaba una atenta refundición, que él mismo encargara a su estimado amigo Rivas Cherif, para que confeccionase el que se convertiría en el único estreno de *Divinas palabras* en vida del autor, esto es, bajo la severa vigilancia de este, hasta cierto punto. Las crónicas de la época registraron, entre otras cosas, la famosa lectura dramatizada del texto íntegro que el escritor gallego realizó el 24 de marzo de 1933 en el teatro Español, en presencia de todos los actores de la compañía, poco antes de trasladarse a Roma para asumir el encargo de director de la Academia Española de Bellas Artes. He aquí las palabras de uno de los periodistas que asistieron: «Lee D. Ramón como debe hablar cada actor, y su voz pasa de la inflexión varonil y grave al cascado balbuceo de las viejas, a la argentina transparencia del parloteo de las mozas... No faltan los guturales graznidos del idiota, sin expresión ni sentido...»<sup>5</sup>. Palabras, estas, que al adaptador de hoy tienen que provocar añoranza por no haber podido presenciar la interpretación de autor, que sin duda ayudaría a moverse con mayor agilidad dentro de la articulada composición polifónica que es *Divinas palabras*: «las voces», dijo en una ocasión Valle-Inclán, «tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta»<sup>6</sup>.

Se sabía ya confusamente, gracias a la lectura de las crónicas y críticas de la época, que la refundición del director madrileño había reducido el número de escenas, pero no se conocía si se trataba de efectivos cortes o, como en efecto fue, de fusión de cuadros, ni era posible intuir la naturaleza de las supresiones y las modificaciones realizadas por Rivas. El estudio del documento de archivo muestra con claridad que no se había eliminado ninguna escena, porque la reducción de 10 a 8 en la segunda jornada y de 5 a 4 en la tercera se debía a una unificación; también se evidencia que la mayoría de las supresiones, muy pocas en realidad, no tenían real relevancia, y que otras se debían a ajustes estructurales dependientes de la fusión de cuadros. Aun así, es necesario poner de relieve dos aspectos: el primero, que la unión de escenas en la segunda jornada conlleva una reorganización que, a fin de cuentas, no es del todo ingenua:

[...] de modo que la primera es la suma de la 2 y la 3 y la segunda resulta de la unión de la 1 y la 4. El resultado conseguido [...] no deja de ser atractivo desde el punto de vista de la lógica escénica: la jornada no se abre con los lamentos de Marica del Reino por el desplante de su cuñada, sino con la más sugerente visión de Mari-Gaila entregada al frenesí de sus pasiones, ajena a todo compromiso contraído. Más tarde vendrán las quejas de los afectados: la reacción despechada de Marica del Reino, no en su casa, sino ante la sepultura de su hermana, y la consiguiente cantinela a Pedro Gailo para que ponga fin a los desmanes de su mujer. Además, se consigue una evidente simplificación escénica: en vez de pasar del viejo caserío de Marica (escena 1) a la carretera que conduce a Viana del Prior (escena 2), para adentrarnos más tarde en la rinconada de la colegiata del lugar (escena 3) y retornar a la Quinta de San Clemente (escena 4), se ha optado por dos escenarios aglutinadores: la plaza de la colegiata de Viana del Prior [...] y, en abierto contraste, el atrio de la iglesia de San Clemente (Aguilera Sastre 1997: 56-57).

La reducción de la *jornada tercera* responde a un mecanismo análogo de simplificación, gracias a la agrupación de las escenas 1 y 2, ambas en la casa de Pedro Gailo.

<sup>5</sup> V. Tamayo, «Hoy en el Español. Esta tarde ha leído D. Ramón del Valle-Inclán a la compañía del Español “Divinas palabras”», *La Voz*, 24-03-1933, p. 3, cit. en Aguilera Sastre, 1997: 27.

<sup>6</sup> «En el Español. Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicommedia «Divinas palabras»», *El Sol*, 25-03-1933, p. 4, cit. in Aguilera Sastre 1997: 29.

Dichas operaciones, que sin duda alguna facilitan la puesta en escena, no inciden de manera significativa en el tiempo de la representación, como suponían los críticos antes del descubrimiento de esta documentación. Sin embargo, a mi manera de ver, no son de subestimar tales cambios estructurales, sobre todo porque en la segunda jornada de *Divinas palabras*, las cuatro escenas primeras representan un núcleo dramático fundamental para la intriga y para la construcción del horizonte de expectativas del espectador: la decisión de modificar el orden con el fin de obtener dos espacios aglutinadores implica, de hecho, una importante corrección del discurso dramático de Valle-Inclán, en primer lugar porque rompe la tendencia muy marcada en su escritura a la fragmentación y al dinamismo escénico; en segundo lugar, por organizar de forma demasiado explícita los lugares de la acción en una dicotomía forzada que podría dar lugar a una excesiva canalización de la facultad interpretativa del espectador hacia una lectura maniquea de los acontecimientos mediante una simbología de los espacios excesivamente marcada. Ni aparecen tan inocentes, a una lectura atenta de la adaptación, las pocas pero llamativas supresiones de texto en los diálogos, especialmente en las mismas escenas reubicadas de la segunda jornada. En efecto, bien mirado, los cortes aportados parecen responder a una lógica clara, y no solamente escénica, sino sobre todo ideológica: desaparece, por ejemplo, una frase de Marica del Reino («¡Cuánta verdad que las mujeres somos hijas de la serpiente!»), así como se eliminan algunas réplicas en un coloquio de la misma con su hermano Pedro Gailo:

PEDRO GAILO.- ¡Llegas como la serpiente, Marica!  
 MARICA DEL REINO.- ¡Porque te hablo verdad, me motejas!  
 PEDRO GAILO.- ¡Te dejas mucho llevar de calumnias, Marica!  
 MARICA DEL REINO.- ¡Calumnias! ¡Ojalá lo fueran, que esa mala mujer, con su conducta, es oprobio de nuestras familias! (Valle-Inclán, 1991: 248).

El mismo criterio se aplica a otras escenas, por ejemplo la 4 (que equivale a la sexta del texto impreso):

PEDRO GAILO.- [...] ¡Es la mujer la perdición del hombre! ¡Ave María, si así no fuera, quedaban por cumplir las Escrituras! ¡De la mujer se revira la serpiente! ¡Vaya si se revira! ¡La serpiente de las siete cabezas!  
 [...] ¡Mujer, pagarás tu vilipendio con la cabeza rebanada!... Te quedas huérfana, y lo mereces por rebelde.  
 [...] ¡Oveja que descarría, clamará en cortaduría! (Valle-Inclán 1991: 269, 272, 273).

En ella el marido de la adúltera habla con su hija Simoniña y, es importante recalcarlo, tiene lugar el intento de incesto. Finalmente, en la penúltima escena de la pieza, entre los insultos que la gente del pueblo dirige a Mari-Gaila, solamente uno desaparece: «¡Perra salida!». Es evidente la voluntad del adaptador (y es muy probable que aquí las tijeras las manejase sobre todo Margarita Xirgu) de matizar el prejuicio de la inmanencia del pecado en la esencia de la mujer. Esto, unido a la aglutinación espacial, hace que en el ambiente de la parroquia (la iglesia de San Clemente y la casa de Pedro Gailo) se atenúe un elemento muy presente en el texto de Valle: el vínculo entre la oralidad popular, con sus valores tradicionales y conservadores, y la escritura. Un vínculo que sería capaz de

crear un atenuante para la actuación de Pedro y Marica, si no se asociara a otro motor incontrolable que motiva sus palabras y acciones: la avaricia. Es el conjunto equilibrado de estos elementos el que en *Divinas palabras* hace resaltar mayormente la actitud hipócrita que al final solamente el «latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS» pronunciadas por Pedro pueda controlar, si bien temporalmente. No se trata aquí, ni mucho menos, de enjuiciar este histórico montaje de la tragicomedia, solamente me interesaba indicar cómo el texto dramático, en su esencia, da lugar a una serie de mecanismos de adaptación que van más allá de la simple (por así decirlo) traducción para la escena, y cómo, de hecho, incluso modificaciones aparentemente inocentes de la estructura pueden producir significativos cambios en la comunicación teatral.

A lo mejor, para explicar las intervenciones mencionadas, convenga acudir a unos datos extratextuales que tienen mucho que ver con el momento de la recepción escénica: la conciencia profesional de aquel hombre de teatro que fue Rivas; la personalidad muy fuerte de Xirgu, que tan solo unos meses antes había llevado a escena la *Medea* de Séneca en el teatro romano de Mérida; el contexto histórico y social de la segunda república y, quizá, la inminencia de las elecciones de 1933, consfragio universal. Matizar connotaciones, así como orientar la percepción emotiva de los espacios escénicos puede representar un ajuste del discurso dramático: puede crearse, por ejemplo, un sistema de expectativas que vincula el espacio de la aldea y de la parroquia de San Clemente con el lugar de la hipocresía y la avaricia, en contraste con el espacio de Viana del Prior, que representaría, en cambio, el escenario de un drama de la miseria humana y de la ilusión de libertad, encarnado por la figura de Mari-Gaila, comprometida y abandonada por un explotador, un poco como *Medea*, usada antes por Jasón y luego repudiada. No obstante, la estética de Valle-Inclán no admitiría ciertas posibilidades, quizá más adecuadas al lenguaje de la tragedia, ni consentiría detenerse demasiado en aspectos capaces de incentivar la participación del espectador en los destinos de los personajes. Antes bien, en *Divinas palabras* se nos presenta una variada fauna humana, atenta a mantener sus rituales, mediante una serie de comportamientos que dejan muy poco margen de libertad, y en este contexto tiene que interpretarse el título de la tragicomedia, como su epílogo, que marca un *retour à l'ordre* y, desde luego, una elevación de los espíritus solamente momentánea. El sacristán, al pronunciar el versículo en latín, ratifica el poder de la palabra, un poder que los villanos solamente intuyen como un milagro, al tiempo que vuelven cada uno a sus tareas cotidianas. Tal intuición popular se basa, bien mirado, sobre todo en las partes del diálogo que las tijeras del adaptador descartan, en las que aparecía un discurso, igual de intuitivo y popular, sobre el papel de la mujer en el mundo como piedra de escándalo. A nivel dramático se presenta una pretendida equivalencia entre *vox populi* y *vox dei*, en perfecto equilibrio tragicómico, un equilibrio que se ve amenazado en la versión teatral de Rivas Cherif<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre el final de *Divinas palabras* remito a las acertadas palabras de Antonio Buero Vallejo: «En *Divinas Palabras*, tragicomedia considerada de hecho, y con razón, como otro esperpento, hay, a la vez, otra tragedia. Acaso no se hayan estudiado todavía con la detención necesaria sus extrañísimas escenas finales. Dícese que son irónicas: que el «milagro del latín» entraña una burla de la ignorancia campesina y del mito religioso. Y es cierto. Pero son escenas ambivalentes que también significan –por milagro del arte– todo lo contrario. Que los aldeanos obedezcan cuando no entienden no es un hecho enteramente negativo: la intuición y la emoción son, en ciertos casos, fuentes de lucidez más que de error. Una moral

Es de 1987 *Divinas palabras*, película cinematográfica dirigida por José Luis García Sánchez, adaptación libre, como se anuncia al comienzo del filme, de la homónima obra de Valle-Inclán<sup>8</sup>. Los términos de tal libertad de adaptación son los que nos ocuparán en las siguientes líneas, esto es, con una aproximación muy parcial a una reescritura fílmica que merecería ser analizada con más detenimiento, como me propongo hacer en otro lugar, en el marco de una próxima publicación sobre teatro e intermedialidad. Ante todo, es oportuno notar una evidente expansión temporal en correspondencia con los eventos presentados en la jornada segunda de la tragicomedia. Lo que se trazaba o contaba brevemente por los personajes, en la película se convierte en objeto de la narración, de modo que la acción llega a ocupar más de la mitad de la duración total, cubriendo el impreciso elipsis que transcurre, en el texto dramático, entre el final del primer acto y el comienzo del segundo. En este caso también, además, se asiste a una reorganización de las secuencias, que vuelve a interesar las escenas 1 a 4 del texto valleincliniano, y que se proyecta de manera muy llamativa sobre las dos siguientes, como veremos. Las adiciones que aparecen en esta parte del film, de hecho presentan varias situaciones de preparación de los acontecimientos que se desarrollarán en la feria de Viana del Prior, mostrando muchas ocasiones de explotación de la discapacidad de Laureano por parte tanto de Mari-Gaila como de Marica del Reino, y multiplicando los momentos en los que esta critica a su cuñada frente a las vecinas y a su hermano Pedro. El medio cinematográfico facilita el uso de la fragmentación escénica, una posibilidad que el director aprovecha sin duda, si bien optando, curiosamente, por operaciones de montaje que a veces recuerdan las que adoptara Rivas Cherif para las tablas. Como en aquella lejana puesta en escena de 1933, en efecto, las quejas de Marica y las voces de las malas lenguas están precedidas por las secuencias que retratan a Mari-Gaila con el hidrocéfalo y con el Compadre Miau, produciendo, al mismo tiempo, la motivación objetiva de esas quejas y voces. Es cierto que, gracias a un montaje fragmentado, no se llega a esa clara bipartición de los espacios, pero se pierde aquella función de marco que en el texto de Valle-Inclán desempeñan las escenas 1 y 4, en las que las intervenciones de Marica adelantan los eventos y preparan al espectador a sus consecuencias (el adulterio y la muerte de Laureano), respectivamente. Si por un lado el montaje teatral de 1933 unificaba en exceso, aquí se multiplica en exceso: en ambas ocasiones, la estructura discursiva sufre cambios esenciales, en una obra en que, en palabras de Pérez Bowie (2013a: 109), «the story is inseparable from the discursive construction that vehicles it».

Creo, además, que tampoco en el caso del adaptador fílmico se trata de opciones completamente ingenuas: baste con acudir a otras secuencias añadidas o a desplazamientos significativos, como por ejemplo la presentación anticipada de Mari-Gaila, al lado de su hija Simoniña y, luego, en la iglesia cantando al lado de Pedro; más tarde la vemos en casa, desempeñando sus tareas domésticas (como en

---

más sana y más moderna –por más antigua– derrota en esta obra a la moral calderoniana; la salvación física de la adúltera se logra porque los campesinos, de pronto, intuyen» (Buro Vallejo, 1994: 204).

<sup>8</sup> *Divinas palabras*, 1987, dir. José Luis García Sánchez, guión de Enrique Llovet y José Luis García Sánchez, con Ana Belén (Mari-Gaila), Francisco Rabal (Pedro Gailo), Imanol Arias (Séptimo Miau) e Aurora Bautista (Marica del Reino). A propósito de esta adaptación, véanse al menos: Gómez González, 2001; Labrador Ben, 2008; Santoro, 2002; Pérez Bowie, 2013a.

muchas otras escenas). Resulta bastante llamativo que en tres de las secuencias que nos proponen a una mujer atareada y, en cierta medida, sumisa, el marido está sentado comiendo con avidez. García Sánchez insiste mucho en representar a Mari-Gaila de manera que resalte un aspecto que el texto dramático nunca evidencia: el hecho que la protagonista es una mujer explotada ya en su contexto familiar y social, no solamente al entrar en el mundo conturbador del Compadre Miau. Las adiciones que interesan la jornada segunda también contribuyen a formar este retrato: en algunas de ellas se nos muestra exhausta al regresar de un día entero pidiendo limosna, que devotamente entrega al sacristán. Las acciones de Mari-Gaila se configuran, pues, como manifestaciones de un deseo de libertad (véase la escena en la que mira con nostalgia una gaviota volando) que encuentra una posibilidad de realización en la figura del *farandul*, y no debe sorprender, por eso, que la famosa escena valleincliniana del *Trasgo Cabrío* se convierta (con un claro efecto de edulcoración) en un simple delirio de la mujer, febricitante en su cama, mientras en su mente alucinada se van amasando imágenes y voces de sus recientes traumas emocionales, de las esperanzas fallidas y de sus decepciones.

Otro desplazamiento revelador es la inversión de las dos escenas quizá más representativas del segundo acto, la 5 y la 6, en las que Mari-Gaila se concede a Séptimo y Pedro intenta abusar de Simoniña. Ahora bien, la decisión de montar la película haciendo que el acto incestuoso del marido preceda el adulterio de la mujer forma parte de un proyecto narrativo coherente y definido. El retrato de Mari-Gaila sigue componiéndose hasta el final en contraste con el del sacristán: por un lado se asiste a un proceso de humanización y victimización (excesivo, respecto a los cánones prosopográficos valleinclinianos), por otro se insiste en un instinto bruto apenas soslayado por un código moral y social conservador y rancio o, al contrario, exhibido como manifestación de libertad.

La mujer, víctima de su marido, de las malas lenguas y, luego, de los engaños del Compadre Miau, cede, como si de un *fatum* trágico se tratara, a la tentación de una libertad ilusoria. Adquiere así, además, un excesivo protagonismo, frente a la caracterización coral y polifónica de la tragicomedia, incorporando a veces las connotaciones de algunas heroínas lorquianas<sup>9</sup>. Un protagonismo que se refleja hasta el epílogo, cuando se desnuda, ofreciendo el cuerpo deseado por los hombres y odiado por las mujeres, ahora indefenso: un gesto que, aun antes que Pedro pronuncie las divinas palabras del título, detiene las manos cargadas de piedras de los aldeanos.

### ... demasiado divinas

El segundo montaje que quiero comentar sucintamente, y que me ofreció la idea para la primera parte del título, es una verdadera singularidad, tratándose de una puesta en escena italiana de un autor que en mi país es prácticamente desconocido y en un teatro de la envergadura del Piccolo de Milán<sup>10</sup>. No sorprende que Michieletto, director principalmente de óperas, haya elegido esta obra coral de Valle-

<sup>9</sup> El mismo año 1987 sale la adaptación cinematográfica de otra importante pieza, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirigida por Mario Camus, en la que Ana Belén interpreta el fundamental papel femenino de Adela.

<sup>10</sup> Dirigido por Damiano Michieletto, el espectáculo, estrenado el 25 de marzo de 2015, está basado en el texto traducido al italiano hace ya unas décadas por María Luisa Aguirre D'Amico (Valle-Inclán, 1974).

Inclán como primer trabajo para presentar en el teatro de Strehler. Es el suyo un montaje duro, hasta diría más crudo y bárbaro que el lenguaje del autor: no se leluden los aspectos más escabrosos de la pieza ni los momentos más controvertidos, representados con una estética visual entre pasoliniana y almodovariana, con toques de visionariedad buñueliana (por ejemplo, el demonio hablando con voz de niño). La escena, complotamente cubierta de lodo, manifiesta un espacio indefinido y ancestral, en el cual se mueven personajes al borde de la humanidad, enredados en sus relaciones de avaricia, lujuria y muerte. Dos contrapuntos: el uno, visual, la casa de Pedro Gailo, con paredes blancas inmaculadas; el otro, sonoro, la *Myssa syllabica* de Arvo Part, el *Miserere* de Allegri, el *Requiem* de Fauré. Pedro Gailo, obsesionado por mantenerse casto en su pretendido camino de perfección, intenta construir materialmente en escena, con tablas de madera y ladrillos, un sendero que le consienta evitar el contacto con el barro, pero debe luchar a cada paso con las tentaciones del demonio, representado por Séptimo Míau, en torno a quien parecen moverse los demás personajes, para perder definitivamente al Sacristán. Al final, cuando todo parece perdido y el lodo ha invadido completamente la escena y los personajes (hasta el cuerpo de Pedro y de Simoníña, y las paredes blancas y las estampas sagradas que en ellas aparecían colgadas), el hombre acude a la Biblia, salva a Mari-Gaila y vence al demonio (Séptimo), que queda colgado en medio del escenario, mientras en el fondo se proyecta el versículo en latín.

El espectáculo, en sí, me pareció muy logrado, incluso incluso despiadado para con el espectador, como creo que fuese en su momento la actitud del autor frente a su público. A mi alrededor, experimenté incomodidad, rechazo, hasta asco ante el uso muy realista de lo sucio (sangre, lodo, saliva) o la representación explícita de temas tabúes, como por ejemplo en el momento en que Pedro da paso a su instinto incestuoso. Muchas señoras y parejas mayores se levantaron y abandonaron la sala. Aun así, creo que el director no ha conseguido captar lo más atrevido de la obra, es decir la ausencia de cualquier afán de redención espiritual y la elusión total de la catarsis mediante lo tragicómico de la que, en definitiva, no deja de ser una *comédie humaine*. Al contrario, la escenografía, el sonido, las luces, la caracterización física y gestual de los personajes orientan claramente al espectador a entender los acontecimientos como una lucha contra el mal que reside en cada uno, contra los instintos más animalescos y violentos. Tanto es así que en su montaje Juana la Reina, la madre del desgraciado que se muere nada más arrancar la acción, se queda hasta el final en escena, como espíritu que vela sobre el indefenso, por su incolumidad, y cuyo dolor al morir se estalla en un grito estremecedor y trágico que nada tiene que ver con la dinámica de los personajes valleinclanescos.

La muerte, el diablo, los espíritus, solamente tendrían que formar aquel universo de supersticiones y folklore en el cual pueda fundamentarse la milagrería de los miserables que pueblan el mundo rural y arcaico de esta tragicomedia de aldea. Pedro Gailo pronuncia las palabras de Jesús, pero después de haber intentado suicidarse lanzándose al vacío desde lo alto del campanario; suicidio grotesco por fracasado y por los comentarios de la gente. Y las pronuncia en latín porque en castellano no funcionan, ya que no son lo suficientemente litúrgicas, esto es, frías, ignotas. Michieletto opta por una solución híbrida, al proyectar la frase latina en el fondo, sin que el personaje la enuncie en aquel idioma, y al

final lo milagrero se convierte en milagroso, y aquellas palabras proyectadas en un escenario de barro, en el cual el demonio sigue colgando de una sogá, no dejan de parecerse divinas, demasiado divinas.

### Referencias bibliográficas

- AGUILERA SASTRE, J. (1997): *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*. Barcelona, Cop d'Idees.
- AZUAR SOLER, M. (1992): *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona, Cop d'Idees.
- BUERO VALLEJO, A. (1994): *Tres maestros ante el público [Valle-Inclán, Velázquez, Lorca]*. Madrid, Alianza, 1973, se cita de *Obra Completa*, vol. II. Madrid, Espasa Calpe, pp. 185-280.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2004): «Más allá de la adaptación: presencia de Valle-Inclán en el cine español», *Cuadrante: Revista Cultural da Asociación Amigos de Valle-Inclán*, 9, pp. 65-75
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M. A. (2001): «Aquel oscuro objeto de intercambio: *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán y José Luis García Sánchez», *Letras Peninsulares*, 14, pp. 269-288.
- IGLESIAS SANTOS M. (1998): *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Universidade.
- LABRADOR BEN, J. M. (2008): «Las adaptaciones cinematográficas de la obra de Valle: *Sonatas, Flor de Santidad, Beatriz, Divinas palabras, Luces de Bohemia y Tirano Banderas*», en F. LÓPEZ CRIADO, ed., *Valle-Inclán: ensayos sobre su obra y trascendencia literaria*. A Coruña, Hércules, pp. 289-300.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2013a): «The Literature of Valle-Inclán Transposed to the Screen: A Problematic Rewriting», *Forum for World Literature Studies*, 5 (1), pp. 94-121.
- (2013b): «Reescritura cinematográfica y deslegitimación del discurso dominante», *Krypton. Identità Potere Rappresentazioni*, 2, pp. 65-75.
- SANTORO, P. (2002): «Valle-Inclán on the Large Screen: *Divinas palabras* and *Luces de Bohemia*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27, pp. 159-174.
- TRECCA, S. (2013): «Strategie di mediazione del testo drammatico: *Divinas palabras* tra la quarta parete e lo schermo», en M. D'AMICO, ed., *Il testo letterario e le sue metamorfosi nell'era dell'immagine*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 239-254.
- VALLE-INCLÁN, R. DEL (1920): *Divinas palabras*. Ed. crítica de L. Iglesias Feijoo. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- (1974): *Divine parole*. Trad. it. de M. L. Aguirre D'Amico. Torino, Einaudi.