

LAS ACOTACIONES DE *DIVINAS PALABRAS*. NUEVOS VALORES

Rubén ROJAS YEDRA

Universidad Complutense de Madrid

perth111@hotmail.com

La publicación en 1919 de *Divinas palabras* acabó con un período desértico en que la producción de Ramón María del Valle-Inclán (Villanueva de Arousa, 1866 – Santiago de Compostela, 1936) parecía estancada, acaso debido al replanteamiento personal y artístico que le ocupaba desde 1913. Los nuevos planes estéticos madurados en el ensayo de 1916 *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* encuentran el compendio en *Divinas palabras*, un extraordinario esfuerzo creador, lo que puede advertirse en la maduración del lenguaje valleinclaniano, que se pone al servicio de una descripción minuciosa: escabrosa por momentos; lírica, en otros.

En estos años, Valle-Inclán no se adhiere ciegamente al Modernismo; prefiere recurrir al estiramiento del grotesco, que dirige al cuadro de almas frenéticas, llevadas por la violencia y exacerbadas en sus pensamientos hasta la manía. Si esta actitud extrema ha de juzgarse como de caprichosa, y así lo considera Montesinos al estudiar el ciclo de las *Comedias bárbaras* (1966: 154), no ha de entenderse de forma peyorativa, pues la provocación y el deleite constante en ella forman parte de la índole propia del autor gallego. *Divinas palabras* inaugura la deshumanización de Valle-Inclán, y es en tal degradación moral, y no solamente estética, donde debemos situarnos para analizar la obra.

Esta «tragicomedia de aldea» figura en las reseñas históricas como pieza de transición a la época esperpéntica, la de mayor gloria para su autor —y que abandera *Luces de bohemia* (1920)—. Algunos críticos se lamentan de la falta de estudios a fondo sobre *Divinas palabras*, y de que a menudo quede ensombrecida por los esperpentos que vendrían después; lagunas que ha rellenado en parte el análisis sobre las acotaciones en la obra valleinclanesca emprendido por Catalina Míguez Vilas (2002).

En este estudio consideramos que *Divinas palabras* merece ser rescatada del ensombrecimiento al que se ha visto relegada. Su enclave, como decimos, entre el amanecer de sus facultades creativas —las primeras *Comedias bárbaras* (1907-1908)— y la torsión esperpéntica, incluye una multiplicidad de elementos que deben ser estimados. El drama analizado tiene mucho de esperpento, de caricatura,

animalización y deformación, pero también hay rasgos tomados y revalorizados del Modernismo, del noventayochismo o del expresionismo.

Nos centraremos en la reformulación ideada por Valle-Inclán para las acotaciones de *Divinas palabras*, espacio desde el que acomete un omnipresente control sobre el resto del texto dialogado. El apartado didascálico se carga de un dramatismo asombroso. Desde allí, se sitúa a los personajes, se los describe y matiza; se da pie a las situaciones, se desarrollan, se las dirige y se las juzga, ocasionando una tercera constante dramática que completa al argumento y al ambiente. Poderosa y sugerente intromisión autorial que sigue siendo señalada por los críticos como la principal novedad —ya sea técnica, ya sea estética— del texto teatral.

La gestación del mito gallego

Para adecuar sus ambiciosos planes al limitado y vetusto teatro español del momento —aún imperan las concepciones dieciochescas de *realismo*—, Valle-Inclán recoge determinados paradigmas que a principios del siglo XIX brotan con fuerza. El *Teatro simbólico* —o *del arte*— de Maeterlinck permite la manifestación velada de ideas algo mordaces, pero resulta estrecho para las intenciones de Valle-Inclán, que prefiere no ajustar los medios expresivos a la idea, concebida como *el todo simbólico*. El Modernismo propone un inconformismo con la realidad y ampara, e incluso aplaude, las envolturas técnicas insistentes e indagadoras hasta la repulsa, pero Valle-Inclán aborrece pronto la serenidad que proyectan los modernistas, decorada de mariposas, pájaros exóticos y colores. De igual manera se burla de los noventayochistas, sus compañeros de generación, por la frívola elevación de los problemas que les atormentan: la imposibilidad de alcanzar la verdad, la perfección...

No es de extrañar que Valle-Inclán conociera y se nutriera de casi todas las corrientes coetáneas, pero la recomposición —sobre todo espacial— que se propuso acometer en su teatro no partió de ninguna de ellas. Los escritores del 98 peinaron la literatura del Siglo de Oro en la búsqueda de material rehabilitable y, en este sentido, encontraron la tierra en la que enraizar sus propias obras: Castilla —valga como ejemplo *Campos de Castilla*, escrita en 1912 por Antonio Machado—. A Valle-Inclán no le atrae la revitalización de las tierras castellanas; tiene dudas, como explica Escribano (1973: 561-563). El empeño de los noventayochistas de fundar un *lugar común* castellano, geográfico y retórico, no fertiliza su inspiración; prefiere otro espacio desde el que arrostrar las miserias populares. Así pues, Valle-Inclán inicia un proceso a la inversa: convierte su lugar natal en un espacio mítico. Galicia es el territorio que mejor refleja su alma; allí revuelve la tierra en la indagación de la esencia. Con este propósito comienza la redacción de las *Comedias bárbaras*: tiene en mente un universo nuevo, ni siquiera real, pero que se cimenta en la Galicia que él conoce. Es espacio dramático pero, sobre todo, hierro candente en el que moldear diferentes sentidos que trasciendan el conocido por todos, donde su ambiente, sus figuras y su tiempo presente se vean superados por una noción modernizada de mito; es el «espacio galaico intemporalizado» del que habla Ruiz Ramón (1967).

Ante nosotros, las acotaciones de *Divinas palabras* van construyendo los escenarios, cuadros cotidianos donde se analizan los comportamientos humanos. El pueblo gallego no forma parte de la evocación del autor, tal como los recuerdos de Castilla entristecían a los noventayochistas. La mirada es directa, sin escrúpulos, despojada de la pasión que provocaban las tierras castellanas; Valle-Inclán hurga en la fría moralidad de los gallegos, que intercalan trazos de inhumanidad con otros más caritativos. Esta alternancia ha sido vista por Greenfield (1972: 149), quien opina que el autor no se compeadece de sus creaciones, sino que tiende a establecer una distancia aristocrática —y, en extensión, modernista— con respecto a ellas. Las escenas se recargan, se respira de forma angustiosa, pues todas las ruindades naturales orientan los comportamientos de los allí presentes.

Como vemos, hay puntos en los que Valle-Inclán difiere del proyecto modernista —no rechaza lo vulgar de la sociedad y lo revierte en materia legendaria y dramática—, pero coincide en este *distanciamiento* con el pueblo. Sobre este tema, Sobejano resume la invención de la Galicia mítica partiendo de un alejamiento de la Galicia que el autor recuerda y que queda remodelada en su imaginación en forma de idealización de lo concreto (Valle-Inclán, 1996: 15). Los personajes se comportan bajo el estigma de la ignorancia, apartados de toda racionalidad —como animales, podríamos decir, aunque un animal no pueda alcanzar tales niveles de mezquindad—; supersticiosos y desconfiados, se rigen por la intuición y por sus emociones, facultad de comprensión que sí posee el propio narrador —que también podríamos llamar *acotador*, pues posee entidad propia como tal—, pero que, en su caso, logra equilibrar con discreción¹. Buero Vallejo infiere que las impresiones de los personajes «son fuentes de lucidez más que de error» (1966: 136); de otra manera, no sería entendible el efecto enigmático que les causan las desconocidas y «divinas» palabras en la última escena.

Valle-Inclán ya tiene su propio mito gallego que será la base de sus elucubraciones. Sus obsesiones, su excentricidad y su gusto por lo mórbido se reparten entre individuos deshumanizados, crecidos al amparo de su perversidad y alimentados de la mezquindad de la España que a él mismo le produce repulsa. Por eso se separa de ellos, los degrada, desaprueba sus actitudes; pretende aplastarlos y acrecentar su poder, «mitificarse a sí mismo» (Montesinos, 1966: 154), y situarse, como autor, a la misma altura heroica que su mundo gallego.

Una nueva visión escénica

Volviendo los ojos a la escena, recrear Galicia supuso sortear los límites espaciales vigentes por entonces en el mundo teatral. Valle-Inclán se frustra ante el estatismo escénico de los dramas —de lo que suministra abundante información Iglesias Feijoo (Valle-Inclán, 1991)—; se resiste a componer piezas pensando en las posibilidades de representación. En *Divinas palabras*, por ejemplo, salvo la excepción de la casa del sacristán Pedro-Gailo y su esposa Mari-Gaila, se suceden los escenarios

¹ El uso del lenguaje propio de la narratología en el presente análisis aplicado a una obra teatral responde simplemente a necesidades expresivas. No es nuestra intención analizar las categorías narratológicas. Por esta razón, hemos elegido apelativos ampliamente aceptados y reconocibles como *narrador*; para ayudarnos en nuestra explicación sin tener que abrir el abanico de términos técnicos.

naturales, cuyas calidades son, en principio, de difícil adaptación a las tablas —más adelante repasaremos el juego de luces y ambientes que inspira la iglesia del pueblo y sus formas—. Pero no es lo único: en cada jornada se producen continuos cambios de localización y, en ocasiones, dentro de una misma escena —como en la escena 8 de la jornada II, donde irrumpe el Trasgo Cabrío, con sus mágicos poderes de transmutación—. La versatilidad espacial es en el teatro de Valle-Inclán un campo abierto para exhibir todo su potencial creativo —el propio escenario crea la situación—, pero a la vez convierte la escenificación en una tarea ardua y casi insostenible en un escenario real. No deben ser estas innovaciones motivo de reconvención, como así reaccionaron los profesionales del sector, ni razón suficiente para tachar el texto de poco teatral: la funcionalidad de las acotaciones ha sido demostrada con solvencia (Míguez Vilas, 2002b: 95-109). Las posibilidades artísticas que se abrieron a raíz de este empeño de multiespacialidad —heredado de Shakespeare— brillarán en el teatro valleinclaniano posterior así como los nuevos géneros artísticos por entonces en crecimiento, como es el caso del cine. El arte cinematográfico aportará un descubrimiento, la *voz en off*, circunstancial para el propio cine, pero, para ciertos dramas, y en especial para *Divinas palabras*, casi la única opción posible para contar sobre las tablas hechos que el espectador no podría conocer de otra manera.

Distribuir el escenario en múltiples espacios es, pues, una decisión literaria previamente calculada. No es el lugar para entrar a valorar si los diferentes puntos geográficos en los que sucede la acción son más o menos imprescindibles, pero su inclusión en la obra dependió exclusivamente de criterios artísticos del propio autor, más allá de una «tácita norma de numerosidad», en palabras de Sobejano (Valle-Inclán, 1996: 40). Debemos no obstante estimar el diseño simétrico, con algunas localizaciones repitiéndose de manera cíclica y otras simultaneándose —es el caso de las escenas 5 y 6 de la jornada II—. La estructura surge a la manera de un retablo flamenco: cinco escenas la jornada I; diez, la II; y otras cinco, la III jornada. Obviamente, la organización es el marco del lienzo galaico donde Valle-Inclán se dispone a esparcir su pintura de caracteres.

En el arte pictórico, la perspectiva se convirtió en uno de los grandes logros desde el Renacimiento italiano. Las tres dimensiones conseguían dar una sensación de profundidad inédita hasta entonces. Valle-Inclán, gran admirador de la pintura y sus planteamientos, se adueña de algunas pautas y transforma su palabra en un pincel. Posteriormente veremos cómo procede en la aplicación de los rasgos humanos, pero aquí aludimos al proceso de elaboración de escenarios en cuanto a su volumen, pues ya sabemos de su función mítica y de su calculada multiplicidad. Míguez Vilas observa con claridad los trazados perpendiculares durante la descripción de las localizaciones en las didascalias (2002b: 101): «*San Clemente, anejo de Viana de Prior. Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses*»² (I, 1; 115); «caminos» que no son sino líneas de fuga que convergen en el punto sobre el que el narrador convoca la atención, la «Iglesia», cuya verticalidad se potencia con los «cipreses»; la horizontalidad viene dada por las «sepulturas».

² Mantenemos la letra cursiva de las acotaciones de *Divinas palabras* (Valle-Inclán, 1991), de donde provienen todas las citas. A continuación, se anotará la jornada y la escena, y finalmente el número de página.

A este tipo de perspectiva *lineal*, se añade la perspectiva *menguante*, resultado de desdibujar los contornos de los personajes a medida que el ojo se aleja de ellos, como sucede en la pintura o la fotografía: «*Simoniña conduce al borracho a la yacija, tras el cañizo, y le empuja, sofocada. Cayéndole la camisa por los hombros, y deshecha la trenza, descuelga el candil y sube a dormir en el sobrado. La voz nebulosa del sacristán sale del cocho de paja*» (II, 6; 278) y «*Simoniña, con el candil en la mano, escucha acurrucada en la escalera. El borracho comienza a roncar, y las palabras borrosas que dibujan la línea del sueño, se distinguen apenas*» (II, 6; 279). Por el contrario, el narrador puede acercar su mirada para mejorar la nitidez, lo que podríamos denominar perspectiva *creciente*: «*A lo lejos, bajo chatas parras, sostenidas en postes de piedra, asoma un mozuelo, y tras esta figura se diseña el perfil de otra figura tendida a la sombra*» (I, 2; 140). Este acercamiento casi cinematográfico que ha observado Urrutia (1987: 18) se inicia con planos generales de «descripción selectiva» y acaba aislando «detalles de objetos o gestos significativos». Insiste Míguez Vilas (2002b: 102) en que estas tres perspectivas no son las únicas de las que se sirve Valle-Inclán: la iluminación se utiliza como recurso de alejamiento o acercamiento, igual que los pintores recurren a la languidez o vivacidad de los tonos y del brillo: «*El otro que estaba tumbado a la sombra de las parras, ya se incorporaba y salía a la luz. Es aquel farandul otras veces visto en compañía de una mujer apenada que le llamaba Lucero*» (I, 2; 142). Así se establecen las distancias y las formas y se amplifica el espacio para el lector. En el escenario, el espectador no conocerá literalmente la acotación —salvo si se recurre a la *voz en off*—, pero una correcta adaptación deberá estar dotada de gran holgura espacial y un sistema de iluminación acorde que simule el efecto narrado.

Para que la representación sea la adecuada, Valle-Inclán inserta en las didascalias que principian cada escena una serie de informaciones puramente descriptivas en las que advierte de la localización; son indicaciones explícitas para el director teatral. Igualmente, el lector es situado con precisión, aunque el estilo adoptado —sucesión de frases cortas separadas por puntos y ausencia de verbos— esté más en la línea de las acotaciones clásicas. Una vez aportados los datos al servicio de la escena, el *acotador* va colocando los personajes y los traza sucintamente, «*Pedro Gailo, el sacristán [...] es un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y roquete*» (I, 1; 115-116). A continuación, proporciona datos psicológicos, y en algunos casos históricos, difícilmente trasladables a escena: «*Y es siempre a conversar consigo mismo, huraño el gesto, las oraciones deshilvanadas*» (I, 1; 116). El narrador pone la primera pieza, inicia la acción y solo después permite la palabra a sus personajes: «*apaga los cirios bajo el pórtico románico. [...] Sacude los dedos, sopla sobre las yemas renegridas, las rasca en las columnas del pórtico*» (I, 1; 116).

A las pocas páginas de lectura, ya advertimos que este *acotador* «participa» en la obra; no solo nos sitúa en el lugar, nos presenta a los personajes y los dibuja, sino que los juzga por nosotros, se inmiscuye en los hechos, los dirige y focaliza nuestra atención —sea como lectores o espectadores—, hacia donde él determine de mayor o menor importancia. Tanto es así, que, como apunta Calero Heras al hablarnos del narrador omnisciente, el *acotador* «se adelanta a los acontecimientos dándonos en las

indicaciones escénicas noticias de lo que seguidamente veremos» (1971: 265): «*Habla el hombre, y la mujer escucha zarandeando al niño que llora*» (I, 1; 118).

De esta manera se construyen los tres tiempos que descubre Speratti-Piñeiro (1968). La partición temporal es un símbolo, una invención del ser humano, muy dado a esquematizar las informaciones de las didascalias; pero Speratti-Piñeiro se acerca a la idea de Valle-Inclán: los tres modos del tiempo poseen estatuto narrativo: *El farandul se levanta, liando el cigarro con aquella su navaja de cachas doradas, y apenas anda dos pasos se sienta sobre la arqueta del lañador. Miguelín, con una sonrisa sesga y muy pálido, esconde el bolso entre la faja. Después, bizcando para mirar el tufo que le cae sobre la frente, estalla la lengua* (I, 2; 149).

Si nos ceñimos a las dos líneas argumentales que sustentan *Divinas palabras*, reparamos en que la representación del tiempo está siempre dividida en tres. Por ejemplo, la muerte de Laureaniño el idiota viene precedida de una cruel desinhibición a la hora de mostrar al enano en ferias y romerías para sacarle provecho valiéndose del morbo, pero antecede al desprecio por el cuerpo del idiota, ya muerto, que sufre de parte de sus dos descendientes más directos —sin obviar el salvajismo en el relato de su muerte, alcoholizado, y posterior destrozo de los cerdos—. Esta primera línea argumental se alimenta con la irrupción de Séptimo Miau, segundo ejemplo, quien pasó de asesino a alma libre, ahora amante de Mari-Gaila y finalmente provocador del estallido de inmoralidad. De nuevo, tres diferentes tiempos o fases.

Speratti-Piñeiro insiste en que la sucesión temporal es de una depurada técnica narrativa; temporalidad que, aunque discontinua, «favorece a la fantasía sin defraudar a la razón» (Valle-Inclán, 1996: 12), como comenta Sobejano. El hecho de que cada jornada se corresponda con un periodo del día, nos acerca a la concepción valleinclaniana del paso del tiempo: esto es, reduce el tiempo intradieético —su duración— y dota a cada escena de un peso narrativo propio, con pretensiones de autonomía, de lo que resulta un idéntico tratamiento temporal de los momentos climáticos y de los de transición, de evidente descarga dramática. El efecto final es un movimiento temporal perezoso pero gradual, de tensión comedida, a lo que se añaden diversos efectos sensoriales que enfatizan la parsimonia.

Concentrar el desarrollo de los hechos permite a Valle-Inclán demorarse y disfrutar de cada uno de los tiempos, pero para soslayar el efecto no deseado de lentitud narrativa recurre a lo que Míguez Vilas denomina la «visión cinética de escenas superpobladas» (2002b: 100): «*Un soto de castaños, donde hace huelgo la caravana de mendigos, lañadores y cribelos*» (II, 2; 209); «*Ríen los mendigos, negros y holgones, tumbados a la sombra de los árboles. [...] Mozas vestidas de fiesta pasan cantando, entre tropas de chalanos y pálidos devotos que van ofrecidos...*» (II, 2; 214-215); «*A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes*» (II, 3; 230); o «*Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros segadores, amancebados cribelos, mujeres ribereñas que venden encajes, alegres pícaros y amarillos enfermos*». (II, 7; 281). Como estamos comprobando, *Divinas palabras* se construye sobre la base de una contradicción: multiplicación de personajes y de ambientes frente a estatismo narrativo.

La creación de imágenes

Entre el armazón estructural, las implicaciones técnicas y las contorsiones de la historia narrada, Valle-Inclán encuentra un lugar perfecto para potenciar las experiencias sensoriales y asentar su visión desasosegante de Galicia. En todo caso, sus limitaciones artísticas tienen más que ver con una menor capacidad inventiva de historias y con su tendencia a la repetición de materias, tal como nos recuerda Montesinos (1966: 146-165), pero su talento para encerrar valores emotivos en cada palabra que emplea para representar la realidad queda fuera de toda duda o crítica. Su interés es provocar una sensación casi física de calor, color y aroma, lo que ha sido subrayado por Speratti-Piñeiro a lo largo de sus estudios dedicados al dramaturgo.

Como apuntamos líneas atrás, la presencia sensorial compensa el estatismo de la acción argumental. En este sentido, el código lumínico que compone *Divinas palabras* no solo marca las partes del día, sino que ayuda en la creación de ambientes muy concretos. Las combinaciones de luces sugieren contextos muy diferentes. Hay escenas lúgubres: «*San Clemente. El atrio con la iglesia en el fondo. Pasa entre los ramajes el claro de luna. Algunos faroles, posados en tierra, abren sus círculos de luz aceitosa en torno al bulto de la difunta, modelado bajo una sábana blanca*» (I, 5; 181); y misteriosas: «*El murmullo de las voces, las pisadas, las sombras tienen el sentido irreal y profundo de las consejas*» (I, 5; 181) o:

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: La sotana escueta y el bonete picado, ponen en su sombra algo de embrujado (II, 4; 253-254).

Hay situaciones inquietantes: «*Cuando fina, suena la risa tremolante del Trasgo Cabrío. Está sentado sobre un peñasco, con la barba greñuda, estremecida por una ráfaga de viento. Mari-Gaila lo conjura*» (II, 8; 297-298); sensuales: «*Mari-Gaila arrima el dornajo a la sombra de los castaños y se sienta a la vera, los ojos y los labios alegres de malicias*» (II, 2; 212), «*Mari-Gaila, los brazos desnudos y las trenzas recogidas bajo el pañuelo de flores, enciende unas ramas, y se levantan cantando las lenguas de una hoguera*» (II, 2; 219) o «*Mari-Gaila enjúgase los labios con un pico del pañuelo que lleva a la cabeza, recibe la taza desbordante y roja de manos del ladino viejo, y bebe gorjeando el vino en la garganta*» (II, 3; 235); y por supuesto hay descripciones desagradables: «*El idiota, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada. Miguelín el Padronés, sesgando la boca, sacaba la punta de la lengua y mojaba de salivilla el rizo de su lunar*» (II, 7; 290).

Es verdad que los momentos de fealdad visual y desfiguración dominan *Divinas palabras* (Greenfield, 1972: 153); se expone un repertorio de sensaciones desagradables, desarrolladas bajo las pautas del grotesco a través de imágenes plásticas. No obstante, ningún crítico desatiende la extraordinaria impresión que Valle-Inclán es capaz de proporcionar con la plasticidad y expresividad de su lenguaje, sobre todo con el uso del color, que alaba Iglesias Feijoo (Valle-Inclán, 1991: 46): «*La*

niña, extática, parece una figura de cera, entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de la Adoración» (II, 7; 288). El texto implica al receptor y pretende impresionarlo con cualquier medio a su alcance, haciendo sonar, coloreando e iluminando las palabras, que oscilan entre el matiz ambiental y el clima de alucinación e irrealidad: «*Prima mañana, rosadas luces, cantos de pájaros»* (II, 10; 321).

En contra de lo que parece al hilo de tales ejemplos, la versatilidad del discurso valleinclaniano no margina a los directores de escena. Antes bien, explicita un abanico de recursos y señala diversos caminos escenográficos, ambientales y de personajes, según argumenta Míguez Vilas (2002b: 98-101). El autor está plenamente convencido del potencial teatral que subyace en *Divinas palabras*; no duda, pues, en llevar a cabo una compleja, sugerente y arriesgada redacción en las acotaciones.

En este punto, existen abundantes textos críticos que intuyen la influencia de la pintura impresionista en la aplicación de los trazos descriptivos. Para Segura Covarsí, en *Divinas palabras* «aparecen recursos estilísticos que pintan con más rapidez y más intensidad, aunque pierda melodía la frase» (1972: 462). El crítico repasa el proceso experimentado por Valle-Inclán desde la elaboración, las metáforas grávidas y la musicalidad de las *Sonatas* (de 1902 a 1905), hasta la frescura de la oración breve y de predominio nominal, elíptica, enumerativa e *impresionista* de *Divinas palabras*:

Sobre las bardas, ladradores perros. El rayar del alba, estrellas que se apagan, claras voces madrigueras, mugir de vacas y terneros. Sombras con faroles entran y salen en los retablos oscuros, portando brazadas de yerba. Cuece la borona en algún horno, y el humo de las jaras monteses perfuma al casal que se despierta. Marica del Reino, acurrucada, en el umbral de su casa, se desayuna con el cuenco de berzas (II, 2; 200-201).

El término *impresionista* alude al procedimiento del que se sirve Valle-Inclán para *pintar* la escena, dejándose llevar momentáneamente por sus sentidos: vista, oído, olfato y hasta gusto —«cuece la borona»— y tacto —«acurrucada», por el frío del amanecer— y plasmando esa rápida percepción de la naturaleza mediante frases sueltas: «*Tiene los ojos con vidrio, y la boca del color de la tierra»* (I, 2; 136) y «*Bajo el parral ancho y corrido sobre las puertas del mesón, las figuras se definen en una luz verdosa y acuaria»* (II, 3; 233). Tampoco se olvida del sentido musical o del ritmo, como en las referencias constantes a Mari-Gaila: «*La madre [...] armónica en los ritmos del cuerpo y de la voz»* (I, 3; 157) y «*Abre la curva cadenciosa de los brazos, con las curvas sensuales de la voz»*. (I, 3; 159).

En cada nueva mirada, el narrador extrae nuevos matices de los personajes: «*La hija [Simoniña], abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan»* (I, 3; 157); «*Simoniña, blanca, simplona, carillena»* (I, 3; 165); «*Ludovina, pequeña, pelirroja, encendida, redonda, hace sonar la moneda y la frota entre los dedos»* (II, 7; 282); «*La pareja de tricornos, negra y polvorienta [...] inquiridora»* (II, 2; 222); y «*Los señores guardias, adustos, partida la jeta cetrina por el barboquejo de hule, se alejan bajo miradas de burla y temor»* (II, 2; 225). Son tonalidades, imágenes, que se contraponen para dar vida a la inconsistencia humana, germen de «autenticidad psicológica» (Calero Heras, 1971: 260).

La distancia del narrador

Nombrado ya el subjetivismo narratorial patente en las acotaciones, no debemos continuar sin fijar su papel global en *Divinas palabras*, pues adopta diversas posiciones. En la primera de ellas, el *acotador* es descriptivo y parece satisfacerse con el rol de mediador, representante y creador de su propio universo de personajes y ambientes pero guía para el lector y el espectador teatral. No hay apreciaciones personales y nos da la impresión de que se nos narra con rigor. En otros términos, plantea una focalización externa —fuera de la diégesis—, cercana a la objetividad.

En segundo lugar, es muy común la aparición del narrador-personaje, que duda o finge desconocer la procedencia o la identidad de algún personaje: «*A esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena. El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero*». (I, 1; 118). Otras veces no le interesa atender a lo que dicen los personajes, o considera el diálogo satisfecho, recurre a la autoridad de su posición y continúa la acción según sus directrices, obligando a los lectores a que le sigan: «*Las mujerucas se sientan en torno, refiriendo azares de los caminos, casos de muertes repentinas, cuentos de almas en pena. Y cuando decae el interés de aquellas historias, renueva su planto Marica del Reino*» (I, 4; 171).

El narrador también puede desaparecer durante un tiempo dejando que sus personajes se retraten ellos mismos en forma de diálogos. Esto sucede hasta en cinco ocasiones: la primera de ellas, en I, 5 (pp. 181-193), cuando el alcalde pedáneo dilucida la cuestión del carretón entre el egoísmo y el machismo de los contendientes: «Los brazos de un hombre llevan mejor cualesquiera carga»; más adelante, en II, 4 (pp. 246-253), durante las pérfidas instigaciones de Marica la Reina a su hermano: «¡...esa mala mujer, con su conducta, es oprobio de nuestras familias!»; en II, 9 (pp. 315-320), donde los Gailos traman abandonar el carretón en casa de Marica del Reino: «Le dejas el carretón a la puerta, y con la misma, te caminas»; en II, 10 (pp. 323-328), con el descubrimiento popular del cuerpo desfigurado de Laureaniño: «¡Aquí tenéis este cuerpo frío! ¡Cara y manos le comieron los cerdos! ¡Duélanse las entrañas, la vista se duele viendo esta carnicería!»; y, por último, en III, 2 (pp. 345-352), donde el narrador se oculta durante el concierto que trama Mari-Gaila con Rosa Tatula: «Séptimo pide hablarte en lugar retirado». En opinión de Míguez Vilas, estas ausencias suponen una cierta desneutralización en la observación del *acotador* (2002b: 105). En nuestra opinión, es precisamente lo contrario, pues tenemos en cuenta el peso que el narrador se autoimpone durante toda la obra; lo que ocurre cuando desaparecen las didascalias pasa por ser el momento de mayor ruindad de la historia, de ahí que el narrador, contrario a las actitudes de sus personajes, retire su mirada y los deje manifestar nítidamente la depravación que atesoran.

Por último, no falta el narrador omnisciente que asegura saber qué sienten sus personajes: «*El farandul empuja suavemente a la coima, que se resiste blanda y amorosa*» (II, 5; 260); «*Mari-Gaila se detiene resistiéndose a entrar en la garita, entorna los ojos, respira con reír alegre de vino y licencias. Dejándose abrazar del farandul, murmura con transporte*» (II, 5; 262); o «*El farandul muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, fallecida y feliz*» (II, 5; 264). Calero Heras compara los dramas valleinclanianos con los retablos de marionetas (1971: 257-171); también se ocupa

de la narración omnisciente, heredada de textos noventayochistas y/o naturalistas. Valle-Inclán, que es hostil a los métodos de indagación directa de la realidad, se afana en controlar sus dramas. Su método es evocar la realidad —no copiar—, para lo que se reserva el área más adecuada: las acotaciones.

El texto teatral en sentido tradicional pasa a formar parte del medio expresivo de la persona narrativa. Este nuevo hablante dramático despliega sus dotes líricas, pero también completa los rasgos de sus personajes con detalles de su pasado, de su procedencia, de sus costumbres y, en determinados momentos, extrae su mundo interior a través de un procedimiento que Calero Heras califica de «totalmente novelesco» (1971: 265). Así, las acotaciones se mantienen pulcras, mientras que las secciones dialogadas son vulgarizadas.

El doble rasero tonal se acentúa desde la escena III, 3. Mientras la historia camina de la mano de la degradación de los personajes y los sucesos, se estilizan las acotaciones, dotadas de profundas referencias poéticas y/o pictóricas: «*San Clemente. La iglesia románica de piedras doradas. La quilatan verde. Paz y aromas. El sol traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río*» (III, 3; 357); «*El arco de la puerta deja entrever reflejos de oro en la penumbra*» (III, 3; 365); «*El río divino de romana historia es una esmeralda con mirajes de ensueño. Las vacas de cobre abreven sobre la orilla, y en claros de sol blanquean los linos mozas como cerezas y dueñas caducas, del ocre meado de las imágenes en los retablos viejos. En campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro*» (III, 4; 373-374); «*Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros*» (III, 4; 384); «*Rodante y fragante montaña de heno, el carro, con sus bueyes dorados, y al frente el rojo gigante que los conduce, era, sobre la fronda del río, como el carro de un triunfo de faunalias*» (III, 4; 385); «*San Clemente. La quintana en silencio húmedo y verde, y la iglesia de románicas piedras dorada por el sol, entre el rezo tardecido de los maizales*» (III, 5; 387); o «*Los oros de poniente flotan sobre la quintana*» (III, 5; 394).

En la escena III, 3, Simoniña recoge calderilla para el entierro de Laureaniño, que yace muerto sobre el dornajo; en la siguiente, III, 4, el *acotador* empieza contando cómo fornican Mari-Gaila y Séptimo Miau. Tras ser descubiertos, el pueblo persigue a la mujer y la fuerza a desnudarse sobre un carro. Mientras tienen lugar estas miserables situaciones, el oro, el dorado, y los colores se alzan en estandartes de las descripciones en las tres últimas escenas. El aire de divinidad, de secreto, de misterio, inunda la escena final; los acontecimientos se precipitan y la resolución es algo imprecisa: «*la frente del sacristán en las losas levanta un eco de tumba*» (III, 5; 389); «*El aire de la figura, extravió y misterio*» (III, 5; 392); o «*El sacristán se vuelve con saludo de iglesia, y bizcando los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia*» (III, 5; 393). Y finalmente:

¡Milagro del latín! 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. No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros (III, 5; 393).

Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer

adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las

DIVINAS PALABRAS (III, 5; 395).

Para Urrutia, esta aparente contradicción a la que nos venimos refiriendo «permite la coherente verosimilitud interna del drama» a la par que acrecienta el «ritmo que organiza el estallido final» (1987: 18). Más allá de esta consideración narrativa, es evidente que el narrador intenta desvincularse de las acciones y no relacionarse con sus personajes, a los que desprecia. La reacción popular, en diversos momentos —como en los que desaparece, que anteriormente mostramos—, le asquea, y así nos lo hace saber: «*Las befas levantan sus flámulas, vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos. Cóleras y soberbias desatan las lenguas. Pasa el soplo encendido de un verbo popular y judaico*» (III, 5; 393). La distancia que se impone entre el narrador y sus personajes no admite vacilación; Valle-Inclán no se identifica con la crueldad patente en *Divinas palabras* y el narrador, desde las acotaciones, muestra su inquina ante la piedad irracional e intuitiva que despiertan en los personajes las palabras latinas.

Conclusión

Intromisión o distanciamiento del narrador: esta es la dicotomía que ha venido acompañando el presente análisis sobre *Divinas palabras*. Hemos aclarado que se produce intromisión del autor en el apartado técnico —en la estructura, por ejemplo—, mientras que la intervención narratorial se nota en las acotaciones, en el tono poético o en la ironía a que somete las situaciones. En cambio, el trágico desarrollo de los acontecimientos provoca el distanciamiento moral y afectuoso del narrador con sus personajes narrados, que son sometidos a una burla despiadada.

En *Divinas palabras*, el tratamiento se reduce a «forma y gesto», sentencia Montesinos (1966: 164) —recordemos el exagerado planto de Mari-Gaila al saber de la muerte de Juana la Reina—; lo que podríamos considerar *el problema real* de la tragicomedia, el honor, produce «la gran carcajada de Valle-Inclán a los problemas y angustias del 98» (Escribano, 1973: 561-563). Y no es solo *el 98*; en el presente texto hay una continua dialéctica entre lo viejo y lo nuevo —Pedro Gailo/Séptimo Miau; Mari-Gaila/Simoniña; el ciego de Gondar/Miguelín el Padronés; el latín clásico/el gallego adulterado—, una disputa que no termina de dilucidarse, pero sobre todo un trazo confuso en la frontera entre el hombre y el animal, aspecto sobre el que el Valle-Inclán se decanta por el segundo, de mayor sabiduría natural y menor vileza —Coimbra o el pájaro de Séptimo Miau lo demuestran—. De cualquier manera, poesía, sugerencia, maldad y provocación consideradas, es innegociable la revalorización que propone Valle-Inclán para las acotaciones teatrales de *Divinas palabras*.

Bibliografía

- BUERO VALLEJO, Antonio (1966): «De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)», *Revista de Occidente*, 15/44-45 (noviembre-diciembre), pp. 132-145.
- CALERO HERAS, José (1971): «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán», *Prohemio*, 2/2 (septiembre), pp. 257-271.
- ESCRIBANO, José G. (1973): «Estudio sobre *Divinas palabras*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (marzo), pp. 556-569.
- GREENFIELD, Sumner M. (1972): *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Taurus, 2ª ed., 1990.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001): *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida, Universitat de Lleida.
- INIESTA, Ricardo (1998): «El poder de la palabra. Proceso de elaboración de *Divinas palabras*», *Primer Acto*, 274/3, pp. 38-41.
- MÍGUEZ VILAS, Catalina (2002a): *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- (2002b): «Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27/3, pp. 95-109.
- MONTESINOS, José F. (1966): «Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones», *Revista de Occidente*, 44-45 (noviembre-diciembre), pp. 146-165.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967): *Historia del teatro español, 2, siglo XX*. Madrid, Alianza, 2ª ed., 1971.
- SEGURA COVARSÍ, Enrique (1972): «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)», *Revista de Estudios Extremeños*, 3, pp. 455-472.
- SPERATTI-PIÑEIRO, Emma Susana (1968): *De Sonata de Otoño al esperpento (aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Madrid, Tamesis Book Limited.
- URRUTIA, Jorge (1987): «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (A propósito de *Divinas palabras*)», *Ínsula*, 491 (octubre), p. 18.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1916): *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Ed. Francisco Javier Blasco Pascual. Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1995.
- (1973): *Luces de bohemia: esperpento*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, 9ª ed., 2006.
- (1991): *Divinas palabras: tragicomedia de aldea*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1996): *Divinas palabras: tragicomedia de aldea*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid, Espasa-Calpe.