

CUADRANTE



Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

CUADRANTE
29

Los Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclinianos e Históricos

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

ESPECIAL

**VALLE EN
LA ARGENTINA**



Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Gladys Granata de Egües

Luces y sombras de la visita de Don Ramón del Valle-Inclán a Mendoza.

Jorge Dubatti

Sonata de otoño (1992-1994) según la directora argentina Eva Halac: teatro de imágenes y títeres para adultos.

Adriana Minardi

Valle-Inclán en la revista *Nosotros*. El sentido de vanguardia en las relaciones España/Argentina.

Mirtha Laura Rigoni

Tirano Banderas y *Luces de bohemia*: dos propuestas teatrales de los años noventa.

Mabel Brizuela, Damián Di Carlo

Don Ramón del Valle-Inclán, ilustre huésped. Apuntes sobre su visita a Córdoba.

Adriana Marisa Carrión, María Rosa Petruccelli, Raquel Wajnerman

Prácticas actorales y puesta en escena para *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán. Una experiencia de Teatro Universitario.

PÁGINA

9

34

48

64

83

93

*Edita*

Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.esCuadrante. Revista semestral
de Estudos Valleinclinianos e
Históricos.

Número 29. Decembro 2014

Especial Valle en la Argentina

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Secretario xeral

Víctor Viana

Redactora xefa

Lorena Paz

*Consello de Redacción*Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luís Axeitos
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
José María Paz Gago

Ramón Torrado

José María Leal

Ramón Martínez Paz

Xosé Lois Vila Fariña

Antonio Espejo Trenas

Redacción Buenos Aires*Redactora jefe*

María del Carmen Porrúa

*Consejo de Redacción*Marcelo Topuzian
Raúl Illescas
Adriana Minardi
Mirtha L. Rigoni
Gladys Granata de Egües
Mabel Brizuela
Germán Prósperi
Laura Scarano
Marcela Romano
Marta Ferrari
Danilo Santos

M^a Carmen Porrúa

Una publicación rinde homenaje a Valle-Inclán.

Mariano Saba

"Ya llegará nuestro día": *Divinas palabras* o la cruda realidad (apuntes sobre su estreno en Buenos Aires).

Laura Giaccio

Panorama de la estadía de Valle-Inclán en Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural.

Vanina Beviglia, Laura Sólamo

Casi treinta años de lecturas de Ramón del Valle-Inclán. Un recorrido por la programación de la Cátedra de Literatura Española III de la Universidad de Buenos Aires..

Gustavo Caraballo

Mis recuerdos del paso de Don Ramón del Valle-Inclán por Buenos Aires.

117 131 163 188 197

Gestión e administración

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Diseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Imprime

Imprenta Fidalgo
(Cambados, PO)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



XUNTA DE GALICIA

Esta publicación contou cunha axuda da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, a través da Secretaría xeral de Cultura.

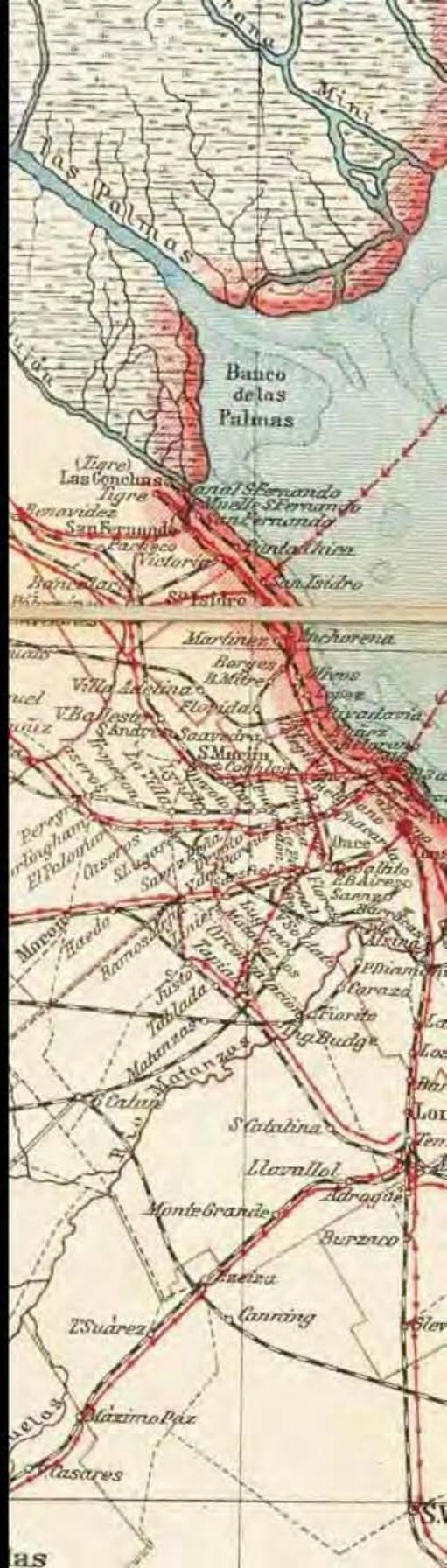
CEDRO

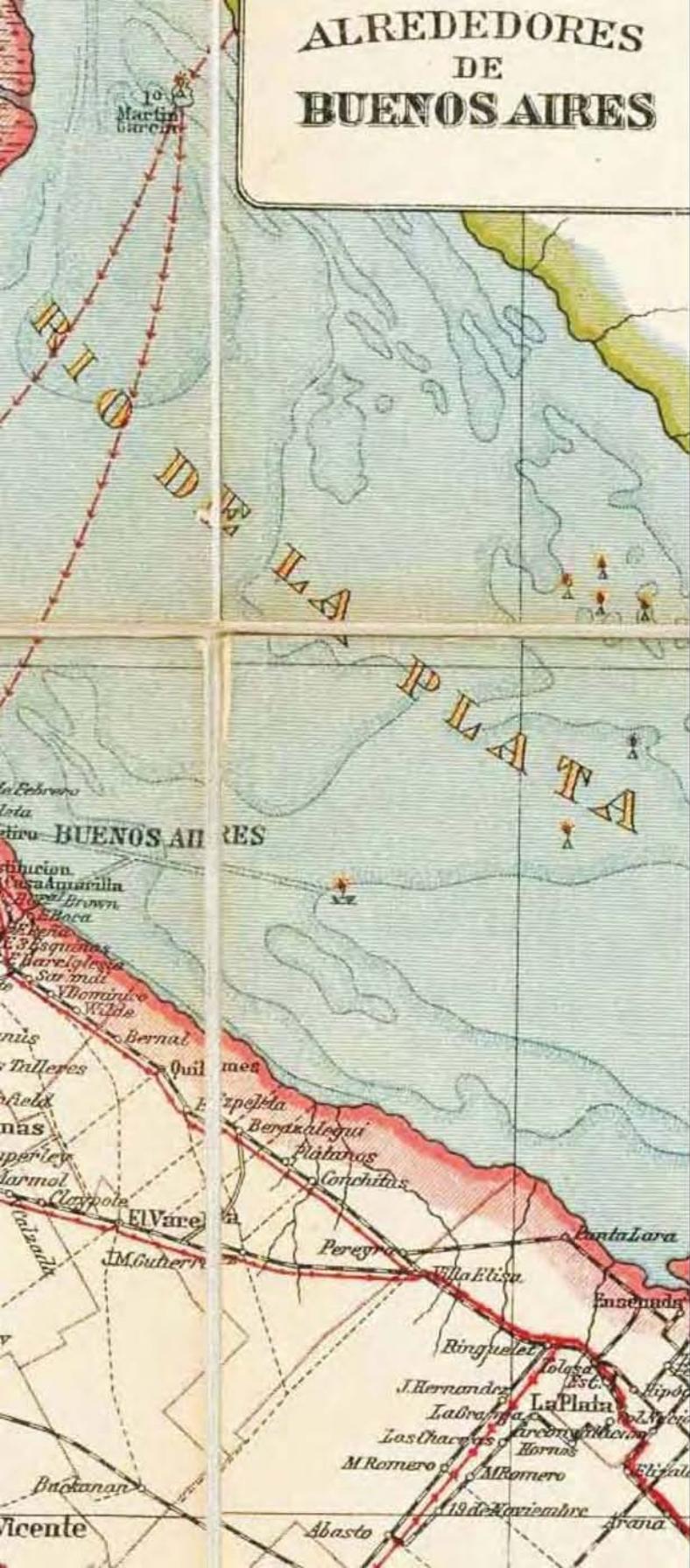
La Edición, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

Este número de *Cuadrante* reúne una serie de trabajos que giran en torno a las relaciones de Valle-Inclán con la Argentina consideradas desde diversos ángulos y en diferentes momentos. ➔

El viaje de Ramón del Valle-Inclán y su mujer por tierras americanas ha sido estudiado por un número importante de críticos y académicos que han investigado el suceso. En el caso argentino, coincidiendo con los festejos del Centenario, Valle-Inclán, además de sus actividades en Buenos Aires, se desplazó a varias ciudades del interior como Rosario, Tucumán, Mendoza y Córdoba. De la visita a estas dos últimas se ocupan en este número Gladys Granata de Egües y Mabel Brizuela, junto con Damián Di Carlo. Gladys Granata, además de volver la mirada sobre periódicos mendocinos de la época, profundiza en las circunstancias políticas, sociales y literarias en las que se produjo el hecho cultural de las conferencias dictadas en los pocos días en los que el escritor permaneció en tierras cuyanas. Brizuela y Di Carlo reconstruyen la recepción del público y la crítica desde los anuncios de la llegada hasta las reseñas de la conferencia "El alma de España". A modo de corolario dan noticia y testimonio del estreno de *Divinas Palabras* en 1971 por la Comedia Cordobesa. Por su parte Laura Giaccio, estudiosa platense de la presencia de escritores europeos en nuestro país en la época del Centenario, vuelve sobre la visita de 1910 centrándose esta vez en las actividades de sociabilidad y vida cultural en la capital argentina en las que participó el "escritor viajero" aportando nuevos datos y enfoques. ➔

Tal como se desprende de lo dicho, pensamos que hay más en la relación Valle-Inclán/Argentina que este primer contacto de 1910. Por ejemplo, están las revistas literarias como *Nosotros*. Los intelectuales agrupados en esta revista (que estuvo cerrada por problemas eco-





Nuevo mapa de la República Argentina, 1914. (Detalle)

nómicos justamente en 1910, por lo tanto no se hizo eco de la visita del escritor pontevedrés) le ofrecieron un importante banquete que ha sido citado en numerosas publicaciones. En su segunda etapa (1912-1943), se ocupó varias veces de la obra de Valle-Inclán y de eso trata el artículo de Adriana Minardi, quien con solvencia adopta el análisis del discurso como herramienta metodológica. Llega a demostrar así la relevancia que la figura de Valle-Inclán tuvo reflejando el motivo de la vanguardia como elemento distintivo de *Nosotros*. * ➤

Incluimos en el número un análisis descriptivo del tomo homenaje con el que la Universidad de la Plata celebró el centenario del nacimiento del escritor. Se revisa una publicación cuya importancia no ha caducado pese a los años transcurridos. Igualmente descriptiva es la contribución de Vanina Beviglia y Laura Sólino, jóvenes colaboradoras de la cátedra de Literatura Española Moderna y Contemporánea, que hicieron un rastreo de la presencia de Valle-Inclán en los programas de la materia desde hace casi treinta años. La revisión se restringió a la Universidad de Buenos Aires como una muestra representativa de las universidades del país. * ➤

También pertenece al ámbito universitario el exhaustivo informe sobre una experiencia de teatro que hicieron integrantes del grupo de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo dirigido por Jorge Lurati (Francisco Javier). Son ellas Adriana Carrión, María Rosa Petruccelli y Raquel Wajnerman. La experiencia culminó en la puesta en escena de *La rosa de papel*. * ➤

Con esta mención entro en un importante aspecto de las relaciones Valle-Inclán/Argentina. Se trata de las puestas en escena. Ya el trabajo al que acabo de hacer referencia había tenido en cuenta las diversas representaciones de los esperpentos y en la colaboración cordobesa también se alude a una puesta en escena en los años setenta. * ➤

En primer lugar tenemos una serie de entrevistas a importantes figuras del ámbito teatral que realizó Mirtha L. Rigoni con motivo de las puestas de dos obras destacadas de la producción de Valle-Inclán que fueron llevadas a escena en Buenos Aires durante la década del noventa. La adapta-





ción teatral de *Tirano Banderas* realizada por Lluís Pasqual, que había sido estrenada poco antes en París, se presentó en abril de 1992 en el teatro Nacional Cervantes. En julio de 1999, y con la dirección del uruguayo Villanueva Cosse, subió a escena *Luces de Bohemia* en el Teatro Municipal San Martín. El artículo utiliza materiales de archivo y entrevistas a los directores de ambas producciones y al actor Patricio Contreras, que participó de las dos experiencias —en un caso como integrante del reparto y en el otro como protagonista—. Estas entrevistas fueron realizadas recientemente para este número de *Cuadrante*. • ➤

Mariano Saba, desde su doble condición de investigador y dramaturgo, ha tomado como tema el estreno en 1964 de *Divinas Palabras* dirigida por Jorge Lavelli e interpretada por María Casares en el papel de Mari-Gaila. Se basa en algunos testimonios de sus creadores y críticas de la prensa diaria definiendo con estos elementos la recepción del público porteño. • ➤

En cuanto a Jorge Dubatti, profesor de la materia Historia del Teatro Universal y crítico teatral, se ocupa de una traslación de *Sonata de otoño* al lenguaje de imágenes y títeres que realizó Eva Halac en 1992 y 1994. La poética de Halac plantea dos planos dramáticos: el de la realidad y el de la memoria. Al primero corresponden muñecos traslúcidos, y al segundo, muñecos transparentes. Dubatti hace mención, además, a la valoración positiva de la crítica especializada. • ➤

Este conjunto de trabajos pretende ser una contribución a los estudios sobre la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán. Los autores son miembros de la comunidad universitaria argentina: catedráticos, profesores, jóvenes investigadores. Algunos orientados hacia las indagaciones heurísticas, otros hacia la investigación hermenéutica y varios hacia la profundización en los estudios teatrales. A todos los une —de una u otra manera— el interés sostenido por el escritor pontevedrés. • ➤

Por último quiero agradecer la contribución de Raúl Illescas al armado de la revista y, muy especialmente, a Mirtha Rigoni por su cuidadosa labor de edición. • ➤

Ma. Carmen Porrúa • ➤

Mariano Saba, *“Ya llegará nuestro día”*: Divinas palabras o la cruda realidad (apuntes sobre su estreno en Buenos Aires).

Pp 131-162.

BBec: 12/06/14

DAcep: 21/07/14

ABSTRACT on page 162

RESUMO na página 162

RESUMEN en página 162



“Ya llegará nuestro día”: *Divinas palabras* o la cruda realidad (apuntes sobre su estreno en Buenos Aires)

Mariano Saba
CONICET
Universidad de Buenos Aires

“Mi suerte es desgracia”

Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*
(jornada segunda, escena tercera)

1. A modo de introducción: Valle-Inclán, Alas y una escena pionera.

Me propongo a través del presente artículo abordar un objetivo triple. Por un lado, delinear ciertas reflexiones cuyo detalle creo que puede aportar una perspectiva más a la multiplicidad de enfoques críticos que se han ocupado hasta hoy de una obra tan emblemática dentro de la producción de Valle, como lo es *Divinas palabras*. Por otra parte, me interesa especialmente llegar a esas conclusiones a través de la reconstrucción de su estreno en Buenos Aires, el cual tuvo lugar cinco décadas atrás. El rescate y la exposición de algunas declaraciones de sus creadores como también de ciertos testimonios que la prensa

4/9/07

DIVINAS PALABRAS

de RAMON DEL VALLE-INCLAN



TEATRO
COLISEO

CHARCAS 1111

diaria volcó en aquel momento sobre la histórica puesta de Jorge Lavelli, no solo afirmarán el modo en que se desarrolló aquella versión, sino que también podrán ayudarme a definir la recepción que tuvo la obra en el público especializado que asistió a la propuesta porteña. Y así podré ofrecer por último mi tercer planteo, consistente en la tensión que aquel texto provocó entre su código tan personal y la imposibilidad de definirlo desde el canon realista que empezaba a dominar hegemonícamente la escena de Buenos Aires. Uno de los asuntos más atractivos para pensar con respecto al relevamiento de opiniones vertidas en torno al trabajo de aquel elenco, es justamente la recurrencia y manipulación de una categoría como la de "realismo" para describir los resultados tan poco "realistas" de aquella dramaturgia específica de Valle. Por eso, y para llegar al evidente dilema de recepción que obligó a la opinión cultural de aquel momento a maridar la crudeza de *Divinas palabras* y el "realismo" al uso que solía consumirse en las producciones performáticas de aquellas tablas, conviene remitirse al azar significativo con que se dio una escena pionera, poco recordada, entre Leopoldo Alas y un joven Valle-Inclán en búsqueda iniciática de su propia escritura. La autoridad que como crítico había cosechado el autor de *La Regenta* hacia fines del siglo XIX es hartamente conocida. Sus juicios sobre obras ajenas oscilaban entre los agudos "paliques" y otros ensayos más detenidos, fundando con ambas estrategias una irrefutable legitimidad como "aduanero de las Letras" en España, mote con el cual llegó a bautizarlo un dolido Unamuno, al cual siempre le fue negada su amistad.¹ Es debido a ese perfil que había sabido capitalizar Clarín, que un novel Valle-Inclán vuelve a Madrid por segunda vez y le escribe en abril de 1895, remitiéndole su libro *Femeninas*, publicado en Pontevedra un año antes. Gamallo Fierros (1966) ha relevado ese intercambio epistolar con especial interés: sospecha que Alas nunca respondió a la misiva de Valle pero la ansiada oportunidad de que el célebre escritor dijera algo sobre su obra se presentó pocos años después, en 1897. Valle había escrito un segundo libro titulado *Epitalamio* y también se lo había enviado a Clarín, quien publicaría finalmente el 25 de septiembre de aquel año un devastador "palique" al respecto en el *Madrid cómico*. Allí comenta su reencuentro con un "libro chiquitín y bien impreso" que le aguardaba desde tiempo atrás para hacer una reseña. Su autor, señala, es el señor Valle-Inclán: "¿Quién es Valle-Inclán? Un modernista, *gente nueva*, un afrancesado franco y valiente, que no se esconde para hablar de los flancos de Venus" (Gamallo Fierros, 1966: 352). Y añade que

...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

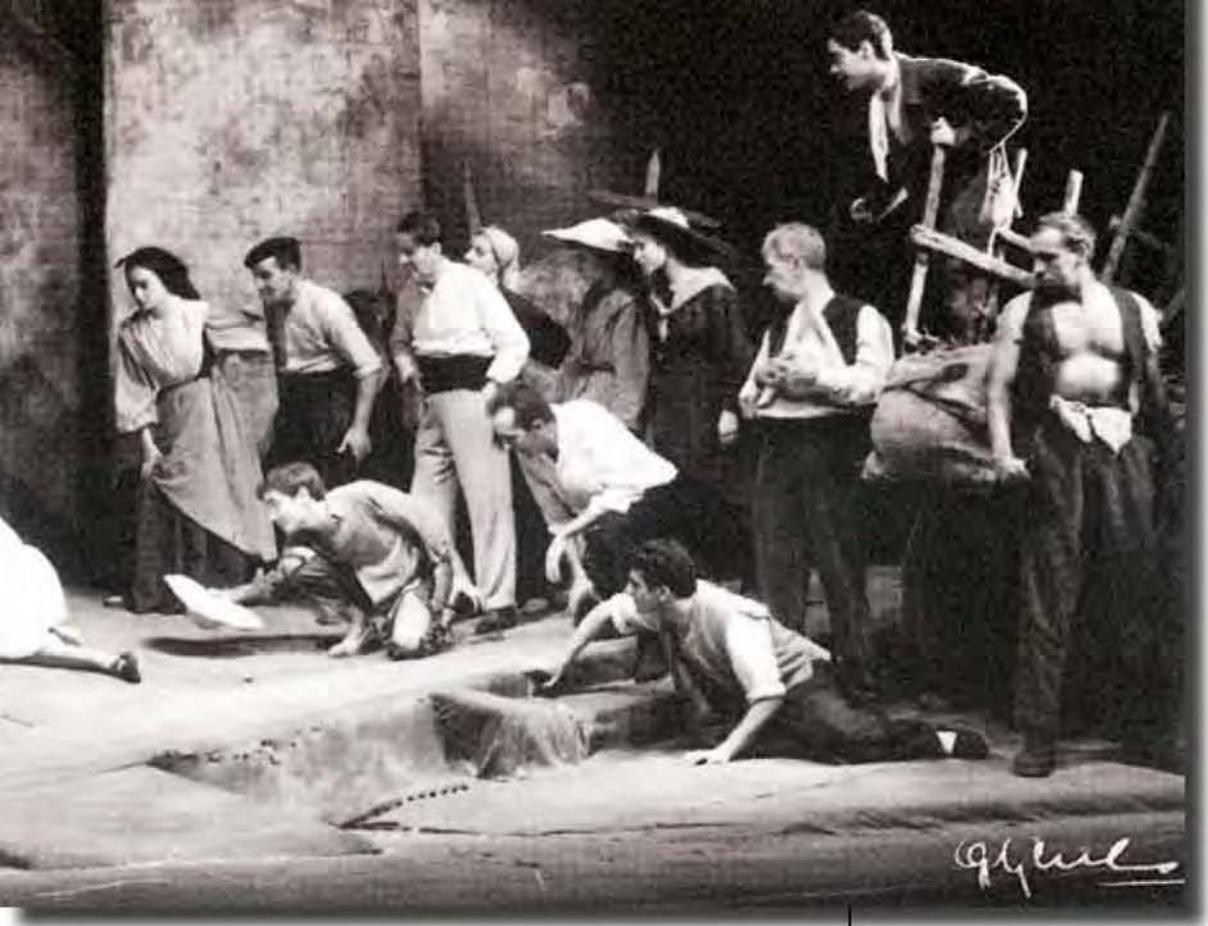
¹ No es casual esta mención aquí, ya que Clarín reproduce con Unamuno una relación que también iría a entablar con Valle-Inclán por entonces: un vínculo que signa la necesidad de aceptación por parte de aquel que intenta la posibilidad —o no— de facilitar el acceso de los recién llegados (Bourdieu, 1997: 93) al grupo dominante del campo intelectual español. Traté este tema en un trabajo anterior (Saba, 2014) donde exploraba la constante distancia irónica que Clarín imponía a los escritores jóvenes como Unamuno. Por su parte, en el caso de Valle-Inclán mencionado aquí, se añade la fuerte demanda de sinceridad y su ataque al apego que el escritor gallego mantenía supuestamente con modas foráneas.



un cualquiera, en fin, y merece que se le diga, que, hoy por hoy... está dejado de la mano de Dios. (352)

Es notable la virulencia con que Clarín condena al joven escritor por apeгarse en su volumen a lo que él considera "imitación de afectaciones, artículo de París..." (352). En especial, el escándalo de Alas pasa por las torsiones comparativas que provocan los cruces entre los mitos clásicos y las evocaciones cristianas: "Esas son sencillamente... locuras, incongruencias, señor Valle-Inclán" (353). No le parece valiente "ahora que no se tuesta por eso" (353). Es curiosa esa opinión proveniente de un Clarín dispuesto en seguida a erigirse en inquisidor y a actualizar simbólicamente aquel añejo castigo: "En fin, el librito, al fuego... pero el autor... a estudiar más todavía y a olvidar también muchas lecturas malsanas" (353). Hay gestos de la lengua valleinclaniana que enfurecen al crítico, desvíos que adjudica al vicio literario de traducir cosas atrasadas. Cree, sin embargo, que podrá tener salvación por tratarse de un muchacho "extraviado", y que logrará tal vez "trabajar en la verdadera viña" (354).

Es claro que excedería a nuestra intención explicar ciertos modos que justifican a aquella búsqueda pionera con la lengua más sólida de la madurez de Valle. Sin



Divinas palabras, dir. por José Tamayo. Compañía Lope de Vega, Madrid 1961. Foto Gyenes, Archivo Cardona (cortesía de ADE).

embargo, baste con señalar al menos el núcleo de lo que logró alterar a Leopoldo Alas. Por un lado, la falta de “religiosidad”, como señala Gamallo Fierros. El desprejuicio que alboreaba ya en la escritura del autor —prólogo indudable de la “violencia” que crecería en los años subsiguientes hasta dar con la lengua y la trama de *Divinas palabras* y otras obras posteriores—, podía representar para Alas un peligro moral indecoroso de la juventud “tomada” por el vicio literario francés. Por otra parte, ya sea debido a las lecturas “malsanas” o a la falta de pericia, es evidente que Clarín identifica en el joven Valle una estética de búsqueda, una experimentación corrida de lo real, y lejos de concebirla como propicia para una poética personal en ciernes, la somete a su diatriba de lo imitativo, de la plaga “modernista”.

Un inteligentísimo Valle, en cambio, decide no confrontar: agradece a Clarín su “palique” y le reconoce “la bondadosa parquedad con que usted acota defectos de estilo, y de lenguaje” (355). Afirma aún: “Dice usted que puedo arrepentirme y trabajar en la verdadera viña —con toda el alma agradecí a usted ese final alentador. En cuanto a “arrepentido” ya lo estoy; pero lo otro... ¡lo otro es

tan difícil!" (355). El intercambio, sin embargo, no terminaría aquí.

El 9 de octubre de 1897 aparece otro "palique" en el *Heraldo de Madrid* y es una respuesta complacida de Alas ante la humildad del joven novelista que había criticado. Le explica que no es enemigo de la gente nueva, sino que intenta simplemente "combatir la pose, la servil imitación, el descaro y la falta de respeto" (Gamallo Fierros, 1966: 356). Y añade más adelante que "la hermosura no está hecha de *decadentismos* y *desvergüenzas*" (357).

Es notable que en el itinerario sinuoso de la complejísima dramaturgia de Valle-Inclán, el hito de *Divinas palabras*, tan montado en su fábula plena de "herejías", podría pensarse como uno de los estadios más reactivos de su poética dramática contra la hegemonía dogmática del "realismo" decimonónico y de sus cánones morales. Como si pudiera haberlo adivinado tantos años antes, el agudo Clarín se anticipa incluso al motivo social que podría legitimar en el futuro otros excesos potenciales de la juventud creativa:

...He visto que algunos de la *gente nueva* quieren despertar interés a favor de sus *literaturas* con la llamada cuestión social, es decir, la del pan de los pobres. Huya usted de tales profanaciones. Las cosas santas deben tratarse santamente. Y el pan del pobre es pan bendito. (357)

Leopoldo Alas, autoridad central en la constitución de la crítica contemporánea de entre siglos, catalizador de las canonizaciones (o no) de muchos de sus contemporáneos, moriría sin llegar a ver que la escritura de Valle-Inclán podría evadirse de aquella sugerencia suya y originar la pieza que aquí voy a tratar. Sin embargo, es claro que *Divinas palabras* —aun tal vez sin sospecharlo su autor— puede leerse hoy como inapreciable ejemplo de la arremetida constante contra la doble condición que —entre otros— aquel "árbitro" tan característico del





campo decimonónico (ligado muchas veces a cierto realismo racionalista y moralizador) había querido imponerle a Valle: la doble ley de la claridad moral y representativa. *Divinas palabras* no solo consolida un lenguaje crudo que ya viaja de manera directa hacia el esperpento, sino que además se sumerge sin piedad en la decadencia del mismo mundo que propone, en su faceta más herética y en el insumiso fervor por dar cuenta de una crisis tan social que refiere ineludible a la quiebra existencial de lo humano.

Por otra parte, es curioso que este sea el mismo Clarín que casualmente otrora fuera el ferviente defensor de una modernización teatral en España, la cual

Divinas palabras, por la compañía Xirgu-Borrás, 1933.

Divinas palabras, dir. por José Tamayo. Compañía Lope de Vega,
Madrid 1961. Foto Gyenes, Archivo Cardona (cortesía de ADE).

Gyenes







Divinas palabras, por la compañía Xirgu-Borrás, 1933.

debía seguir según su opinión el modelo contemporáneo de los franceses. Aunque esa afirmación debía mucho al tema del realismo teatral, Alas desestimó de forma explícita la tradición nacional del teatro áureo y eligió con ahínco el ejemplo foráneo. La “imitación exacta de la forma que los sucesos análogos siguen en la realidad” (Alas, 1971: 54) le permitió en tiempos precedentes valorar a Augier incluso sobre Dumas y Sardou, por lograr aquel una mayor cercanía con lo real. Es asombroso que más allá de la imputación de “modernista”, Clarín —defensor entonces de la dramaturgia francesa como modelo modernizador del teatro español— termine por estigmatizar al joven Valle-Inclán —quien sería el verdadero renovador del drama hispánico— justamente por “afrancesado”. E insisto, no creo tanto que fuera la cuestión nacionalista la que moldeara la ríspida percepción de Alas con respecto al escritor gallego, sino más bien una negación a resignar lo que seguía creyendo deseable para la novedad fallida del teatro español: la preocupación por lo real, por una mimesis que en el campo de lo performático seguiría acosando a Valle-Inclán aún mucho tiempo después, incluso en una instancia tan

ejemplar como la del estreno de *Divinas palabras*, primero en España y luego —varios lustros más tarde— en la Argentina.

2. La génesis de un texto entre la literatura y la escena.

Es de una gran elocuencia que *Divinas palabras* haya sido el resultado final luego de una pausa prolongada en la producción de Valle-Inclán. Tal como señala Iglesias Feijoo en el estudio introductorio a su rigurosa edición de la pieza:

Sin duda, hechos como los acontecimientos bélicos o las revoluciones mexicana y rusa tuvieron una incidencia en su espíritu que le llevó a replantearse tanto sus convicciones ideológicas como sus fórmulas estéticas. Este período de relativo silencio terminó de golpe en 1919, para iniciar una década fulgurante, abierta precisamente con la publicación por entregas en la prensa de *Divinas palabras*, unida al libro de versos *La pipa de Kif*. Luego, ya en 1920, otro volumen de poesías, dos farsas y el primer «esperpento», *Lucas de Bohemia*. (Iglesias Feijoo, 1991: 13)

Es decir, tras una especie de replanteo íntimo de su trabajo primigenio, Valle-Inclán se lanza a escribir —entre fines de 1918 e inicios de 1919— lo que terminaría por identificar como su "tragicomedia de aldea". *Divinas palabras* empezó a editarse a modo de folletín en el diario madrileño *El Sol*, y su publicación en veintiséis entregas se extendió desde el 19 de junio de 1919 al 14 de julio de ese mismo año. La idea databa de bastante tiempo atrás: ya en 1915 había aludido por carta estar ocupándose de una "tragedia" para Xirgu titulada *Pan divino* (incluso a pesar de aquel recio consejo clariniano que referí en el apartado anterior, donde el crítico justamente lo conminaba a no meterse con el pan de los pobres, ya que se trataba de "pan bendito"). Pero a pesar de sus lejanos orígenes, recién con la aparición periódica del texto en *El Sol* puede afirmarse junto a Iglesias Feijoo que Valle llega a una versión definitiva del texto. Solo lo intervendrá luego con leves retoques cuando decida al año siguiente, en 1920, incluirlo como volumen XVII de su propia serie de «Opera Omnia». Y a pesar de que rápidamente tuvo lecturas excepcionales como la de Alfonso Reyes o la de Juan Ramón Jiménez, Iglesias Feijoo destaca el destino inmerecido que siguió a su surgimiento:

Y luego, el silencio. La tragicomedia parece haber quedado oscurecida para el público ante el despliegue de farsas, esperpentos y novelas de la década de los veinte, de manera que no volvió a imprimirse en trece años. El propio Valle en 1930 parecía tener interés en aparentar que no la recordaba bien... (50)

Las primeras gestiones para su estreno en España fueron impulsadas por Cipriano Rivas Cherif, destacado exponente del teatro independiente que se había ligado más al plano comercial desde su colaboración en 1930 con la concesión

del Teatro Español en manos de Margarita Xirgu. Ya en aquel mismo año Rivas Cherif parece haber comunicado al autor su intención de poner en escena *Divinas palabras* con Xirgu como Mari-Gaila, cuestión que no entusiasma demasiado a Valle debido a las relaciones tensas que mantenía con la actriz desde que en 1927 criticara abiertamente su actuación en el estreno de *El hijo del diablo*, de Joaquín Montaner. Sin embargo, y a pesar de los obstáculos, la insistencia de Rivas persuadió al dramaturgo en 1933, y hasta consiguió que el 24 de marzo —antes de partir a Roma para asumir la dirección de la Academia Española de Bellas Artes— leyera él mismo su pieza a la compañía entera del Español. En aquella instancia, según Iglesias Feijoo, Valle sugirió algunas modificaciones

² Aguilera Sastre (1998) ha dedicado un estudio imprescindible sobre las relaciones entre Rivas Cherif y el autor de la obra. Lo interesante en el caso puntual de *Divinas palabras* es que se detiene justamente en la conformidad que Valle-Inclán mostró con respecto a las importantes variaciones que el refundidor inscribió en la pieza, y a la percepción de que esos cambios no obedecían a la necesidad de simplificar los vaivenes de la trama, sino más bien al deseo de favorecer la multiplicidad de escenarios y el dinamismo que exigía la obra. Por su parte, Iglesias Feijoo ya había señalado que las intervenciones de Rivas fueron abundantes: “De un lado parece que suprimió alguna palabra para no herir en exceso los oídos del público, labor inútil, porque parte de él y toda la prensa de derechas protestó por el argumento en nombre del «buen gusto». Por otra parte, una vez levantada en escena, la obra, que acaso hoy no juzgaríamos necesitada de una refundición, podía resultar algo extensa, con lo que debió proceder a aligerarla. De atender al testimonio de la crítica, no siempre fiable, la adaptación consistió en reducir a cinco los cuadros de cada acto, hasta dejar quince en total, en lugar de los veinte originales...” (1991: 54-55).

textuales que intentaban facilitar la puesta en escena, y Rivas Cherif fue el encargado de ejecutarlas. La obra se estrenó entonces el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro español de Madrid, y fue llevada a cabo por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás. La escenografía había sido encomendada a Castelao, y Rivas se encargó de la adaptación y también de la dirección. Valle no pudo asistir al estreno por su misión en Italia, y no tanto como se ha afirmado en diversas oportunidades debido a su disgusto por la refundición del texto.² Sin embargo, y a pesar de la confianza depositada en la conducción del proyecto, la empresa no prosperó. Tal como al respecto señala Montero Reguera (1991-1992):

Mas de nuevo el éxito se le escapa. La obra vuelve a ser “obra de una noche” y no dura en cartelera siquiera unos días. Un crítico de dicha velada, Juan Chabás, así lo refiere: “La obra de Valle-Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes”. Así también recuerda, amargamente, Luis Cernuda una noche de representación de la obra: “No olvidaré una noche de segunda representación en el Teatro Español de Madrid de *Divinas palabras*. Apenas si asistían unos pocos espectadores, ocupando algunas butacas de las dos primeras filas”. (302)

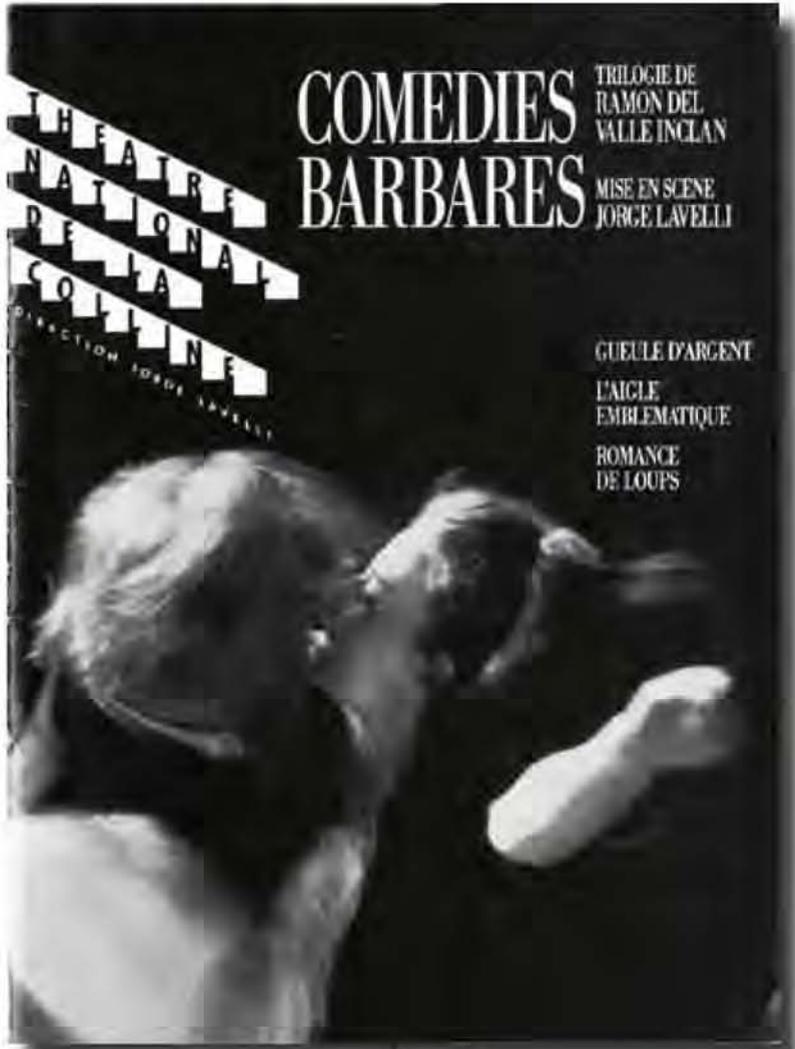
Mucho se ha señalado que el relativo “fracaso” de esta puesta resulta revelador de lo adelantado que Valle-Inclán estaba con respecto al texto dramático, y del atraso perjudicial que exhibían las disciplinas performáticas por medio de las cuales debía tornarse acción. Parte de esto puede tener una cuota de verdad, aunque habría que hacer justicia y dimensionar más bien la resistencia conservadora que el propio público de aquel momento evidenciaba con respecto a cualquier teatro que se alejara del decoro propio del canon realista y moralizador. Aun cuando los artistas de la escena respondieran a las exigencias radicales de una dramaturgia tan novedosa como la de *Divinas palabras*, difícil

era que ese proyecto terminara por aceptarse masivamente. A diferencia del éxito que consiguió con la misma pieza la compañía española "Lope de Vega" en 1961, la prueba persistente de esa reticencia contra la "cruceza" de la obra reaparecería con la puesta argentina, ¡más de treinta años después!

Por otro lado, también habría que referirse aquí a la expresa valoración literaria que Valle-Inclán tenía para con sus textos dramáticos y su constante presunción de novedad naturalmente incomprendida a nivel performático. Tanto es así, que lo que pudiera tomarse por resignación alcanza en él, a veces, ribetes de un orgullo escéptico y hasta benevolente para los dueños "teatrales" del fracaso. Es notable, en este sentido, la claridad con que enuncia de manera temprana su pensamiento al respecto. En carta dirigida a Barinaga desde Cambados, fechada el 12 de noviembre de 1913 —veinte años antes del fallido inicio de *Divinas palabras*—, explica:

...pues nadie mejor que yo sabe que no son obra de público, y mucho menos de público de provincias. Son obras para una noche en Madrid, y gracias. No digo esto por modestia, todo lo contrario. Ya llegará nuestro día, pero por el momento aún no alborea... (Montero Reguera, 1991-1992: 298-299).

Y en la revista madrileña *La Novela de Hoy*, en mayo de 1930, todavía insiste en reconducir lo dramático al más natural ejercicio literario: "Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante" (Montero Reguera, 1991-1992: 299).



Comédies barbares, por Jorge Lavelli, 1991. Portada del programa de mano.

La posteridad de lo teatral, entonces, no es algo que turbe el ánimo del autor gallego: el devenir teatral del texto no es tan interesante como su intensidad dramática. “Ya llegará nuestro día”, afirma, como si la espera se garantizara por un sentido que su dramaturgia portara siempre hacia el futuro, contra todos los embates posibles de la crítica y sobre todo contra las precariedades inevitables de la escena y del gusto del público. Una dramaturgia fundada en la espera: en el poder de su propio éxito diferido, de su efectividad agónica, de su insospechada teatralidad futura. Una dramaturgia dispuesta a resistir como literatura, incluso contra los designios hegemónicos que condensaba aquel comentario tan simbólico de Alas, aquel árbitro que había sido capaz de desestimar la literatura de Valle y de los jóvenes por discutir la representación aceptable de lo real y tratar con lengua herética acerca del bendito pan de los pobres.

3. Una forma del futuro: el estreno de *Divinas palabras* en Buenos Aires.

Para *Divinas palabras* tampoco llegaría aquel añorado día décadas después, cuando subiera a escena en la capital argentina. Es de suponer que no facilitaron su recepción la intensidad de la pieza, su trama oscilante entre la “herejía” brutal y la redención metafísica, y especialmente la forma tan precisa como extrañada de su lenguaje y sus caracteres. Buena parte de la prensa diaria insistiría con el localismo de la obra. Si bien es cierto que lo haría en forma laudatoria, hay algo acerca de pensar la pieza como reflejo poderoso de una Galicia profunda, desconocida —o casi incognoscible—, que parece enmascarar un modo tranquilizador de asimilar el impacto por la poética del texto. Ya lo ha sugerido Porrúa (1983) al estudiar la Galicia decimonónica en las *Comedias bárbaras*. En ese trabajo, queda claro que “la producción anterior a los años 20 tiene el sello de un ideal tradicionalista y aristocrático que desaparece en obras posteriores” (36). Es decir, *Divinas palabras* se ubica especialmente en un momento de transición que empieza a alejarse del interés por reflejar la nobleza rural en decadencia. El período previo, tan enfocado en señalar las contradicciones del presente a partir de la revalorización de estructuras caducas del pasado, da lugar así a otra época: una etapa del arte que —según Valle-Inclán— debía perseguir la “justicia social”. De ahí que se sucedan *Divinas palabras* y *Cara de plata* (1922), y más tarde los esperpentos, junto con *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*. Por otra parte, Galicia no condicionaría solo la fábula de la pieza, sino también su estructura. Como indica Cardona (2012):

No se sabe si es la coincidencia de volver a Galicia, como escenario de esta obra, lo que hace que Valle-Inclán utilice de nuevo el modelo estructural de las Comedias

Bárbaras: es decir la división de las jornadas en escenas independientes a modo de montaje cinematográfico y la utilización de una estructura abierta. (34)

El texto debe a Galicia, y al tipo de montaje que ese universo le pide, la forma dinámica de su deriva. Galicia se desgrana en una serie de escenarios que son, en definitiva, los que sostienen la acción. Porque a juicio expreso del autor, no son tanto las situaciones las que determinan la efectividad de la trama, sino la pericia del dramaturgo en promoverla a través de sus escenarios. Define al respecto el propio Valle-Inclán:

El nuestro, como siempre ha sido: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios. (Montero Reguera, 1991-1992: 310)

Es claro que la dirección escénica de *Divinas palabras* no demanda la obsesión por el relato, como sí lo haría otro tipo de poética cuyo éxito depende casi exclusivamente del encastre informativo y de la lógica causal. Valle-Inclán, como lúcido reformador de lo teatral, inscripto en la imparable corriente renovadora del drama en los albores del siglo XX, asegura que la vertebración de la pieza ha dependido tradi-



Comédies barbares, por Jorge Lavelli, 1991. Archivo Cardona (cortesía de ADE, Asociación de Directores de Escena de España).

Loveca S. A. presenta
en el Teatro Coliseo
a la gran actriz
MARIA CASARES
en el acontecimiento
artístico más
importante del año



Es evidente que la Argentina ejerce una gran atracción sobre María Casares y es por ello interesante indagar la razón y el porqué para mejor explicarnos el valor que tiene su definitiva incorporación al teatro de habla castellana con un estreno, tan importante en nuestro medio, como lo es "Divinas palabras" de Don Ramón del Valle Inclán, el mayor dramaturgo español de su generación y probablemente, de las posteriores que le son muy deudoras.

Para María Casares el hecho de poder expresar su arte en la lengua de su raza, adquiere el significado de una recreación de sí misma, sobre sentirse en cierto modo en un lugar del corazón de su patria. Pero hay algo más que la atrae y la une a nosotros: el calor humano de los argentinos y la luz y la anchura del paisaje, ese que describió su magnífico coterráneo Don Ramón del Valle Inclán y que está expresado en esta tierna y a la vez aguda observación: "El criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura, su alma embalsamada de silencio y, si alguna emoción despierta en ella los ritos paganos, es por la musa que quema en el sol latino la lengua de España". También la seduce la vitalidad primitiva y espontánea de esta porción del Universo y la humanidad que aun no ha tenido tiempo de falsificarse a sí misma. Le atrae de esta tierra lo protoformal, la ausencia de jerarquías y perspectivas, de planos y valores establecidos, la sociedad sin disciplina, la raza sin fundir, el hombre con toda su arcilla por cocer, la mezcla de lo puro y lo pagano.

cionalmente de su fluir orgánico por los escenarios diversos que se producen a partir de las situaciones planteadas. Al contrario de lo que sería la opinión del más rancio naturalismo objetivista, no es la situación el reflejo mimético, aséptico y racional de un hombre producto del medio en el que vive y se desarrolla, sino más bien el escenario —el medio— producto deformado y deformante de ese hombre y de la situación que acarrea. El desconcierto perceptible que provocó la recepción de *Divinas palabras* a través de la puesta argentina debe mucho a esa exigencia tan dominante por captar la trama como espejo costumbrista y cruel de una Galicia hartamente conocida por el autor. La crítica periódica se hubiera ahorrado su temor y sus eufemismos, y menos forzado hubiera resultado su análisis de la pieza, si la hubiera comprendido según los claros designios de Valle-Inclán: no como situación refleja de una tierra "descrita" por su autor, sino más bien como escenario interiorizado y por lo tanto creador de situaciones. No como "pintura" de una tierra oscurecida, sino como escenario "expresionista" proveedor de un lenguaje, de un relato, de unos caracteres extrañados. Cardona (2012) ha reparado en los rasgos particulares de esos personajes que pueblan *Divinas palabras*: por un lado, llama la atención sobre su cantidad; por otro, sobre la recurrente mezcla de lo humano y lo animal entre ellos (desde Lucero y las profecías de Coimbra, al fantástico trasgo cabrío). Lo animal, como lo herético, se yuxtapone con lo beatífico con una rapidez que a veces solo podría tolerarse bajo el vector sinuoso y veloz de una estructura de montaje como la que propone *Divinas palabras*.

El ramillete de escenarios diversifica a los personajes y por lo tanto a sus voces: el ritmo se construye a través de una polifonía que la acumulación de lugares ha provocado en la explosión de líneas entramadas y situaciones. En primer lugar, la muerte de Juana la Reina y la orfandad de su hijo, el inocente Laureano. Postrado en el carretón, el enano que otrora fuera como un "horno de pan" para la mendicidad de su madre, será ahora botín en disputa entre su tía Marica del Reino y su tío Pedro Gailo, esposo de Mari-Gaila. De este modo, la mujer del sacristán condensará en sí misma no solo la acción primera por donde la codicia hace su aparición, sino también la línea inminente del adulterio³ profetizado. Como señala Cardona (2012), "más grotesco que el monstruo resulta su comercialización" (36). La lucha por su explotación adquiere por momentos ribetes de un humorismo inevitable: "¡Habla tú, difunta hermana mía! Habla si era tu intención negar la ley de familia", reclama Pedro Gailo (Valle-Inclán, 1991: 184). Y la Tatula retrueca: "No esperes te responda, que la muerte no hila palabras" (184). El usufructo de Laureaniño no solo se resuelve con un veredicto salomónico algo degradado, sino que empuja también a Mari-Gaila hacia una vida

³ Señala al respecto Cardona (2012): "...Valle-Inclán ha estado obsesionado por el tema del adulterio y por la solución "africana" que siempre ha tenido en España, solución ligada a un "código de honor". Aquí busca una solución "cristiana". Pero quien la encuentra no es un personaje de profundidades religiosas sino un grotesco sacristán de aldea". (40)

más liberada del sacristán, a una carrera acelerada hacia los brazos de Séptimo Miao, con quién concretará finalmente el augurio canino que había vaticinado su infidelidad desde el inicio de la pieza. Lo satánico resuena a cada paso, pero nunca de manera tan simbólica como en el acierto agorero de esa infamia anunciada por un perro, el cual a su vez abre la obra al cuidado de un “compadre del Diablo” (122).

En este sentido, lo maligno y lo epifánico se cortejan en la obra hasta consolidarse como procedimiento fundamental del exceso que plantea. En la escena séptima de la jornada segunda la acotación refiere que se trata de un “hostal fuera de puertas” (281) en Viana del Prior. Un “gran zaguán” junta a “mendigos y trajinantes de toda laya” (281), a la lúgubre “tristeza de un candil colgado a la entrada de las cuadras” (281). Rosa la Tatula ha quedado a cargo del enano, y acarrea el carretón hacia ese escenario que será, burlas mediante, el entorno trágico y grotesco para el fin del “idiota”. Mientras Miguelín lo embebe, un matrimonio de viejos reparte la cena. Entre ellos, una niña que ofrece al enano un trozo de pan. La Tatula, viendo la escena que acaba de provocar el turbio escenario que los acoge, exclama: “Se encandila viendo a la rapaza. ¡Es muy pícaro!” (289). Mención que la disdascalia –¿una voz algo más cerca de lo autorial?– torna doblemente herética al inmediato correr de la acción: primero, porque compara a la niña que tanto excitara al “monstruo” con “una virgen mártir entre dos viejas figuras de retablo” (289), y luego porque a poco de tanto vitalismo desmedido, el “idiota” da rápidas señales de agonía: “la lengua muerta entre los labios negruzcos” (290), “la enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada” (290). Entonces, es evidente que la voz externa de la acotación fuerza también en cada intervención suya la tendencia deformante de lo grotesco. Por eso resultan discutibles ciertas apreciaciones que pueden confundir esta arriesgada apuesta estética con un mero naturalismo decadentista, como si se tratara de un “pintoresquismo” extremo. De hecho, Cardona (2012) afirma esta idea en varias oportunidades. Sostiene que Valle-Inclán “ataca el naturalismo fotográfico y defiende el artificio funcional, pero que más tarde, en *Divinas palabras*, lograría fundir funcionalmente el “naturalismo” de crudas realidades con el mundo de mito y superstición artificioosamente concebido” (38). Y añade:

Todo presentado con una plasticidad realista que denota un Valle-Inclán que “dueño de su lucidez y estilo contacta con la alienación de una colectividad, y la describe con un afán de objetividad verdaderamente encomiable en un antiguo modernista”, como ha observado Rafael Conte. A través de este objetivismo que ahora domina, crea D. Ramón personajes que, al actuar y hablar con espontaneidad, van revelándose sin la necesidad de “psicologizarlos” o de caracterizarlos en las acotaciones. (38)

Sí bien comparto buena parte de lo que se indica en la cita, lo curioso es esta afirmación de que el autor habría logrado un ataque al naturalismo mimético y que también al mismo tiempo habría conseguido mantenerse dentro de una especie de realismo artificioso. A mi juicio considero que ambas opciones son excluyentes y que puede resultar confuso afirmar de manera tajante que *Divinas palabras* responda a categoría alguna de realismo. Por un lado debido al desgaste polémico del rótulo, y por otro, a causa del inocultable intento del autor por deformar la “realidad” toda que expresa su obra.⁴ La relevancia de los procedimientos grotescos y su posición estratégica en el itinerario productivo de Valle-Inclán permiten sospechar de cualquier vínculo que esta pieza pudiera tener con coordenadas realistas. Como índice de esto puede tomarse justamente la dificultad que planteó para su puesta en escena en dos sistemas teatrales (el madrileño del '33 y el argentino del '64) tan habituados a textos de un tono más reñido con lo extra-cotidiano.

Creo entonces que *Divinas palabras* debe contextualizarse como un tramo decisivo en el pasaje a la consolidación de la poética personal valleinclaniana, en maduración directa hacia el esperpento. A grandes rasgos, y a pesar de las diferentes formas en que fue abordada, en este punto han coincidido la mayoría de las perspectivas críticas que se han ocupado de ella. Montero Reguera (1991-1992) ha recuperado las más características, desde aquella de Bermejo Marcos en clave alegórico-histórica (con el sacristán como Cánovas y la muerte de Juana la Reina remedando el fallecimiento de Alfonso XII),⁵ hasta la más atinada lectura de Lyon, la cual

...propone verla en la dirección de la conjunción de catolicismo y agnosticismo que Valle había mostrado



María Casares como Mari-Gaila
(Diario ABC, 19/11/1964).

⁴ En este sentido, Cardona (2012) parece sugerir la idea de una “deformación natural”: “...en esta modalidad literaria en la que, practicando una deformación —aunque en el caso de *Divinas palabras* más bien que de deformación conscientemente buscada se trata de un conjunto de personajes naturalmente deformados por su pintoresquismo— busca Valle-Inclán lo grotesco “no para satirizar éticamente y alcanzar conclusiones morales o reformadoras” (nada más lejos de este propósito que está “tragicomedia de aldea”), sino para revelar “en qué consiste [...] la esencia del hombre y en qué promiscuidad [...] radican las fuerzas de la vida” (43-44). Así, cabe preguntarse cuál es el sitio de la “deformación inconsciente” en una poética que se asumía de manera explícita como alternativa de la realista. Me atrevo a afirmar incluso que en España, más allá del género, el realismo hegemónico desde el siglo XIX es justamente el de una observación algo exenta de deformaciones, las cuales por su parte suelen entenderse siempre como una ironía y aún como una ruptura con lo real.

⁵ Schiavo (1980: 51) ha sostenido en cuanto a esta lectura: “La interpretación de Bermejo Marcos es seductora; la única objeción es que convierte a la



Escena de *Divinas palabras*, dirigida por Lavelli en Buenos Aires. (Diario ABC, 19/11/1964)

obra en algo extremadamente esotérico y no se ve clara la razón por la cual Valle-Inclán, que fue tan explícito en las alusiones a la abuela del monarca reinante y a toda la corte en *Farsa y licencia...* y en las dos primeras novelas de *El ruedo ibérico*, escondiera tanto su opinión en *Divinas palabras* hasta el punto de hacerla inaccesible”.

en *La lámpara maravillosa* y postula una interpretación que no es satírica ni moralizante. “Valle-Inclán’s view of the world in *Divinas palabras* –señala Lyon– is that of a mystic, a view of humanity imprisoned in its ‘cárcel de tierra’, exiled from its spiritual home”. (306)

También de manera cercana a esta había logrado leerla el joven Jorge Lavelli cuando se le encomendó en 1964 la puesta de la obra para el teatro Coliseo de Buenos Aires. En un valiosísimo coloquio que mantuvo con Osvaldo Pellettieri (1995), el director recordaba con gratitud sus lejanos inicios en el teatro independiente porteño, dado que allí había encontrado “un espíritu dramático” (17): “Me sirvió en el orden ético. Me sirvió mucho, sobre todo para seguir siendo independiente en un medio teatral, artístico, muy diferente al que yo había conocido en Buenos Aires” (19). Lavelli se refería entonces a la circunstancia donde había logrado posteriormente afianzar su labor como director teatral, el París de los años ‘60. Las primeras creaciones latinoamericanas en el teatro de la capital francesa durante aquella década produjeron una especie de *shock* que Satgé (2012) refiere como “barroco” o “neobarroco” para el caso de Lavelli (17):

...en 1963 se estrena en el teatro Récamier el primer espectáculo francés de Lavelli, *El casamiento de Gombrowicz*, que obtiene el gran premio del Concurso de Jóvenes Compañías. Un dramaturgo y un director se revelan al mismo tiempo. No se puede disociar el universo burlesco y trágico del teatro de Gombrowicz [...] del hechizo que provoca la ceremonia fúnebre inventada por Lavelli: el decorado de Krystyna Zachwatowicz, con chatarra oxidada hecha con chasis de camiones quemados, el exceso de maquillajes muy blancos, falsos cráneos, falsos mustos y falsos senos, la geometría de los desplazamientos y la ruptura en la actuación, y sobre todo el tratamiento de la elocución, la utilización coral de las voces, la vocalización y los gritos, la escansión de las percusiones... (17)

A juzgar por las declaraciones del mismo Lavelli, esta puesta fue detonante de su oportunidad para dirigir *Divinas palabras* en Buenos Aires. Pellettieri le pregunta si halló diferencias entre las experiencias que tuvo al venir en 1964

a dirigir la obra de Valle-Inclán en el Coliseo y al retornar en 1972 para poner en escena otra pieza de Gombrowicz, *Ivonne, princesa de Borgoña*. Lavelli responde:

Ha habido diferencias, porque en el '64 la persona que me había elegido para venir a Buenos Aires era María Casares. Es decir que ella había visto una puesta mía de Gombrowicz y le había gustado. Una puesta con la que yo había obtenido el premio de jóvenes compañías, *El matrimonio*, y un autor que además tiene una relación con Buenos Aires. A mí me aportó una experiencia fabulosa, porque había una coincidencia de propósitos, buscando en el teatro la manera de superar el naturalismo, aunque partiendo de la realidad. (Pellettieri, 1995: 20)

Y continúa, con respecto a *Divinas palabras*:

Bueno, cuando vine con este texto me encontré que la materia con la que tenía que trabajar era otro actor, porque mi experiencia venía directamente del teatro independiente. Yo no diría que había una gran diferencia entre el actor del teatro independiente y el del teatro comercial, pero la había indudablemente. Porque el teatro no había recibido esa influencia nefasta de la televisión. Los actores tenían alguna experiencia anterior de teatro independiente, pero no en su totalidad. No era ya un teatro hecho con gente con la que se comparte una ética, una forma de vida, sino que era una experiencia profesional, había que poner en escena a personajes con actores que ya habían sido elegidos. (20)

Lavelli enfatiza que el modo de producción fue un condicionante importantísimo en la limitación de esta primera experiencia suya con un texto de Valle-Inclán. El otro límite venía impuesto por la propia poética de actuación hegemónica en ese momento, algo que registra como persistente incluso en su vuelta del '72:

...los actores argentinos y los actores franceses que yo había dirigido en París tenían los mismos problemas, las mismas inhibiciones. No podían comprender algo que no pudiera ser explicable completamente, la intuición no participaba de su formación. Y al mismo tiempo, los rastros de naturalismo eran muy grandes. Lo tenían acosado. Estoy seguro de que no es un problema geográfico, es una cosa cultural en el fondo, el hecho de saber que un actor puede al mismo tiempo apropiarse de una idea, de un texto que él no escribió, y hacer de eso una cosa personal también. [...] Yo venía de París, llego a Buenos Aires, y encuentro el mismo problema, no sé si era el sistema Stanislavsky, o venía por la vía americana -Strasberg-, pero es verdad que la verdadera libertad del actor, a mi juicio, era difícil de motivar. (20-21)

Lavelli sostiene que se trataba de un problema de pudor, de una imagen de sí mismos que esos actores suponían que debían mantener intacta, y que condenaba a cierta inmovilidad el juego de lo que podían proponer con textos como los de Valle-Inclán o Gombrowicz:

Pasar esa frontera se me ocurre que es siempre un esfuerzo, un acto de confianza, es también un riesgo, del ridículo. [...] Ese pasaje de lo que puede ser "realista" o "naturalista" a lo que yo buscaba, esa libertad que yo buscaba en el trabajo del

actor, que utiliza el grito como forma dramática, el cuerpo y también de una manera rítmica los elementos propios de la composición teatral escribiendo su propia libertad o su propio dolor. Ese tipo de cosas aparecen siempre también como una relación de confianza. (21)

Hay algo de la experiencia argentina de *Divinas palabras* que no colmaría las expectativas de Lavelli en cuanto a su mirada sobre Valle-Inclán. Como podrá colegirse del próximo apartado, el desfase entre este texto y un sistema teatral conservador —cuya poética de actuación realista era ya fuerte en el Buenos Aires de 1964—, dificultó la experimentación del joven director repatriado y su versión de la “tragicomedia de aldea”, texto que en sí mismo sospechaba en verdad como dueño de una mayor complejidad. De hecho, mucho tiempo después, su vínculo con la dramaturgia del escritor gallego daría frutos más propicios. En 1991, este director que definía su estilo como un “brechtismo revisitado por Artaud” (Satgé, 2012: 18), llevó a escena en la corte de honor del Palacio de las Papas la trilogía de las *Comedias bárbaras*. En torno a esa experiencia y a su precedente, puso en claro su valoración de Valle-Inclán, lo cual no solo colabora con mi objetivo de reconstrucción del primer intento, sino también con el rescate de sus límites. Director del Teatro Nacional de la Colina, Lavelli transformó a Valle-Inclán en un autor emblemático de su repertorio. El autor satisfacía la necesidad de optar por un teatro político capaz al mismo tiempo de rechazar su identificación con un teatro ideológico. Dice en cuanto a esto el director:

Es necesario aquí referirse a la personalidad del autor y a su juicio sobre el poder: ubicaba por encima de todo la moral, no la moral cristiana, sino la “limpieza” o la pureza espiritual del hombre de Estado. Por lo tanto tenía una visión utópica, casi aristocrática del hombre político, al que imaginaba por encima de la lucha inmediata y más allá de los sistemas. (Satgé, 2012: 100)

Lavelli señala que por todo eso, los comportamientos de Valle-Inclán podían parecer contradictorios: “este partisano de la república es antiparlamentario; este ateo reivindica los valores esenciales de una España idealizada, anterior al Imperio” (100). Y afirma:

Valle-Inclán era inclasificable, “valle-inclanesco” ante todo, y a la vez una mirada “panorámica” y despiadadamente crítica que tenía sobre los acontecimientos y los hombres de poder (aun cuando eran sus amigos) le otorgaba una verdadera independencia y una gran autoridad intelectual y moral. (100)

El director argentino señala que la puesta de las *Comedias bárbaras*, donde volvió a contar con María Casares (junto a un gran elenco que sumaba también a Michel Aumont), era un proyecto que soñaba desde los años '60, especialmente desde la experiencia de *Divinas palabras* en Buenos Aires. Y esto se mantuvo latente por la atracción que ejercía en Lavelli esa inscripción del autor gallego en la tradición shakesperiana de la que se sentía heredero y que consagraba

también el teatro del mundo calderoniano. Así, llega a afirmar:

...en la unión de dos siglos, Valle-Inclán personifica el estallido y la libertad del “modernismo”: su escritura extrae del relato y de la novela lo que le permite sobrepasar los límites materiales de la escena e inventar una nueva teatralidad. Su imaginación no conoce ningún freno, y la amplitud de su visión le permite arriesgar todas las apuestas: no se contenta con demoler la moral pública y social, sino que además observa con lupa las debilidades del hombre, su desasosiego, sus delirios, explora el sueño y el abismo del pensamiento y, a pesar de su agnosticismo, las profundidades místicas y espirituales del ser humano librado al desafío de la Historia. (101)

La enorme admiración de Lavelli por la dramaturgia de Valle-Inclán se fundaba justamente en esa nueva “teatralidad” que el escritor había sabido conquistar y que la escena, muchas veces, se negaba todavía a admitir. El núcleo potencial que vincula esta elección con otras más modernas de la Colina (obras de Gombrowicz, de Bernhard, de Berkoff) es que Valle-Inclán asume de manera revolucionaria el código de lo grotesco. “El grotesco es para mí esa forma teatral que se arriesga a confrontar lo trágico con situaciones opuestas” (104), señala un maduro Lavelli capaz de haber comprendido ya, años después, la imposibilidad de haber hecho congeniar esa categoría y las exigencias “profesionales” de la puesta en el Coliseo porteño de 1964. Como en Cossa y otros dramaturgos, pareciera que el director había identificado en Valle un modo primigenio del grotesco que suele avanzar desde el realismo exacerbado hasta el caos más radical: al igual que en otros autores tomados por Lavelli, el escritor gallego sabe asentar un equilibrio en el cual “se introduce una fractura, algo monstruoso y muy bizarro va a desbordar el naturalismo y lo verosímil” (104).



María Casares y Fernando Vegal en la puesta de Lavelli (Diario *La Prensa*, 7/9/1964).

Ese procedimiento desorganizador tan poderoso y estimulante tal vez excedía los cánones performáticos con que contaba el director en la puesta argentina de *Divinas palabras*. A juzgar por las reseñas de la prensa diaria, podría decirse que el esfuerzo valdría la pena, pero las dificultades tornarían difícil el intercambio. Reconocidos intérpretes de la escena porteña se pondrían a las órdenes del joven Lavelli: Eva Franco, Cipe Lincovsky, Javier Portales, Fernando Vegal y Fernando Labat son algunos de ellos. Sin embargo los comentarios sobre su desempeño suelen dejar ver cierta objeción: José de Thomas se lamentaba en el periódico *Crónica* (8/9/1964) de que Lavelli hubiera admitido la “recitación castellana”: “¿Domina él mismo la ejercitación de zetas y eses?”, se preguntaba. Subrayaba las “gruesas fallas” del elenco y hasta tildaba de “abrumadora” la declamación de María Casares, “afirmada en temblores y alargamientos”. “Es la

Jorge Lavelli en el Festival de Avignon, 1991. Foto: Daniel Cande.



propia Galicia, suelo natal del poeta, la que va dentro del carretón del cuento”, añadía Thomas soslayando que era ese relato local y metafórico el que se resistía a la puesta. Algo parecido ocurría

con los señalamientos a la propuesta escenográfica de Krystyna Zachwatowicz. Señalaba el periódico *El Mundo* (7/9/1964) que el diseño espacial y los decorados habían supeditado “lo eslavo a lo típicamente español”. Esa ausencia “representativa” de lo “típicamente” gallego debió haber sido una de las más frecuentes objeciones a la puesta. Tanto es así, que en una entrevista que el diario *ABC* (Madrid, 19/11/1964) le realizó a María Casares a propósito de su actuación en Buenos Aires, las respuestas de la protagonista adquieren cierto cariz defensivo:

Desde luego hemos intentado —lo hayamos conseguido o no— ofrecer ese retablo maravilloso de pasiones y criaturas; ese cañamazo terrible de bellezas y abyecciones, que es *Divinas palabras*, con un sentido universal antes que localista. (*ABC*, Madrid, 19/11/1964)

En cuanto a la relación de la puesta y ese supuesto localismo tan marcado en Valle, la actuación de María Casares parece haber sido parte de la causa de esa fuerte colisión entre la demanda crítica y la propuesta escénica. Le pregunta Pedro Massa si en la versión de Lavelli no se ha querido soslayar la presencia galaica hasta provocar la ausencia total del ambiente “genuinamente” gallego. Y la actriz no tarda en responder que en parte sí y en parte no:

Valle-Inclán, siendo muy gallego —y acaso por eso—, es un creador que trasciende todas las fronteras de lo peculiar y limitado, regionalmente hablando. Lo que sucede y subyuga en esta tragicomedia no necesita para nada, a mi juicio, toques vernáculos de ninguna clase

—acento, ademanes, escenografía— para que el espectador la admire en toda su grandeza y se rinda a su fascinación por entero. Lo fundamental en *Divinas palabras* es la magia, ese juego impresionante de caracteres y arquetipos, bajo cuyas luces, tan castizamente española, se desarrolla toda la obra. Y esto es tan poderoso y convincente, que no precisa de ese color local que alguien ha podido echar en falta en la representación de la pieza. ¡Nos hubiera sido tan fácil colocar en escena cuatro trastos, una música, una canción que nos evocaran a la tierra gallega! Pero preferimos dejar ese alucinante mundo de avaricia y miseria, ese desenfreno de almas —que en realidad es lo que vive en el tablado— sin esos arrequives, sin duda gratos, pero superficiales e innecesarios, dada la magnífica línea dramática a que se ajusta la comedia. (*ABC*, Madrid, 19/11/1964)

De las palabras de Casares se extrae, entonces, la resistencia que implicaba al parecer para el gusto mayoritario la evasión de la puesta de la representación costumbrista de la “cruda” realidad que Valle-Inclán había inscripto en ese universo de su Galicia natal. Como Lavelli, Casares comprende que la dinámica de la acción supera al localismo y por lo tanto a esas exigencias “superficiales” de representación realista, aun cuando sus propias palabras dejan ver la renuencia del sistema teatral porteño a ese tipo de estrategias novedosas, aunque se acercaran incluso mucho más que el común de las puestas al espíritu dramático de su autor. De hecho estas declaraciones no irían a compensar la tibia recepción del trabajo. La dirección —salvo excepciones—⁶ también fue objetada en su desempeño: el diario *Clarín* (6/9/1964) afirmaría que el producto de Lavelli era digno sin llegar a la perfección, algo “acorde a su juventud”; Dora Lima opinaría en *El Mundo* (7/9/1964) que la inexperiencia habría llevado a Lavelli a ser “agobiado por el texto”. De esta manera considero que es sin duda obligatorio revisar ahora el por qué de ese “agobio”, dado que gran parte de las reseñas críticas sobre la obra dan cuenta de que no es el texto lo que determinaba las exigencias para la puesta, sino más bien las propias condiciones de un campo teatral volcado al intento de asimilar a la interpretación realista poéticas textuales que claramente se resistían a ello.

⁶ De hecho, una especialista como Leda Schiavo recuerda en el prólogo a su edición crítica de la obra: “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”. (Schiavo, 1990: 21).

4. Las (divinas) palabras y las cosas: exigencias “realistas” en la recepción porteña de la pieza.

En este sentido, y aunque parezca extraño, la realidad se vuelve una categoría recurrente en la recepción del texto —más que de la puesta— en las crónicas periodísticas de la época. El diario *La Razón* publica su comentario al otro día del estreno:

...el ilustre poeta y novelista ha mostrado la cara trágica de su Galicia natal, oponiendo a la dulce e idílica visión de las “muñeiras”, la gracia y el candor de sus romerías, aquella otra torva, violenta, sensual, de sus trasgos y “meigas”, de sus mendigos deformes, de superstición e ignorancia, de crueldad primitiva.

Los tonos más negros y sobrecogedores utiliza el autor de las *Sonatas* para mostrarnos la realidad de un ambiente y de sus figuras, signadas por el mal, en las que se acumula la escoria humana con una intensidad repulsiva. (*La Razón*, Bs. As., 5/9/1964).

Según el anónimo crítico, Valle-Inclán habría reflejado de manera personal una “realidad” bien conocida por él, y como si no existiera condicionamiento alguno en la mediación de la puesta, remata:

Resultó, pues, lógico que obra de tales asperezas y donde la unidad escénica no siempre escoge los caminos más directos para llegar al espectador, desconcertara un tanto al público, oprimido por un realismo negro y profundo... (*La Razón*, Bs. As., 5/9/1964)

Al día siguiente se suma la opinión de Skylos, quien afirma que *Divinas palabras* no es la mejor obra de su autor, pero que presenta un innegable valor historiográfico desde el punto de vista de su “evolución” artística. La tragicomedia aldeana vendría a leerse como el primer lugar donde se encuentran los elementos que luego se desarrollarían de manera más acusada en los “esperpentos”. El crítico indica una serie de “pequeñas fallas de tratamiento” que atentaría con la “línea impuesta por la pluma de Valle” (*Clarín*, Bs. As., 6/9/1964). Si bien la obra propondría esa “fantástica deformación de caracteres” que habría de desembocar en el futuro esperpento, la puesta no llega a constituir la belleza de Valle por detrás de un “velo brumoso de crapulosidad aterradora” supuestamente intrínseca al texto.

Tres días después del estreno le toca el turno de juzgar a Dora Lima en el periódico porteño *El Mundo*. Lo real y la crudeza se dan cita una vez más:

Extraño y genial escritor, que sin alterar la realidad fundiéndola a simbolismos formales, ni creándonos personajes de ultramundos, trasciende los límites de la zona puramente local, para presentarnos un panorama descarnado de la realidad más absoluta. (*El Mundo*, Bs. As., 7/9/1964)

El dramaturgo, ahora, se proyecta como dueño de una técnica que sin “alterar la realidad” logra tornarla “absoluta”. Aparece el intertexto del infierno dantesco, aun cuando la pluma de Valle estuviera “cargada en la tierra de Galicia”. Otra vez, así, la potencia deformante de una realidad local parece encontrar según Lima un atajo hacia lo universal —lo dantesco— gracias a la crueldad. La “realidad más absoluta” entonces, la más pura realidad, aparece como totalizadora de la mano de lo cruel o de lo infernal que se constituye en la imagen y la trama

Con "Divinas palabras" hizo su reaparición María Casares

María Casares, la eminente intérprete española del teatro francés, reapareció en el Coliseo ante nuestro público —que el año pasado había tenido el privilegio de asistir a su "debut" en la lengua materna— con "Divinas palabras", la obra de Ramón del Valle Inclán cuya presentación se esperaba con gran interés.

"Divinas palabras" es, desde el punto de vista literario, una creación grandiosa, de las más subyugantes en el vasto repertorio del célebre escritor español. Desde el punto de vista estético se la ha situado como un puente entre el ciclo novelesco del autor y los "esperpentos". Como en éstos, Valle Inclán, según lo ha señalado el poeta Max Estrella, tiende a la demostración de que "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada". El

mundo de Goya asoma aquí por las vías de la creación literaria, que coloca ante lectores y espectadores un retablo de monstruos y depravados, una lucha por la vida de afroz inmoralidad, que sólo encuentra el freno de la superstición y a veces el del temor a lo divino.

Enorme es el fresco de horrores que la obra ofrece en esa Galicia que, si tiene los toques de lo local, es sin embargo la antítesis del pintoresquismo convencional, pues presenta un estremecedor submundo de pecadores que se mueven en el mal como único elemento concebible de sus vidas irremisiblemente negras. Así son los personajes que animan a "Divinas palabras", entre ellos, "Lucero, que otras veces se llama Séptimo Míau o Compadre Míau", vagabundo amoral, despiadado en el amor y en la amistad; su Mari



Reseña sobre el estreno porteño de *Divinas palabras* (Diario *La Nación*, 6/9/1964).

de la obra. No resulta descabellado pensar que la categoría de lo "realista" que tantas opiniones vierten, les ayuda a morigerar cualquier atracción que pudiera provocar una pieza cuya belleza debe mucho a lo herético. Como si se tratara de enfocar la cosa en sí,⁷ la representación cruda del "pan de los pobres", sin entrar en su ríspido y ambiguo valor moral. La cosa en sí, el pan de los pobres: la misma "cosa santa" que Alas le había recomendado al joven Valle no profanar, y que sin hacerle caso situara este en el mismísimo título provisorio de *Pan divino* que le sirvió al principio para pensar un texto pleno de excesos.

Otra prueba de este vector que direccionó las reflexiones críticas sobre la puesta de *Divinas palabras* que dirigiera Lavelli, está en la opinión publicada por *La Prensa* dos días después del debut: "...a Valle-Inclán —como a España— no se lo puede aprehender cabalmente con la inteligencia (...). O llega al corazón o permanece lejano, inasible" (*La Prensa*, Bs. As., 6/9/1964). Y agrega: "...Lo que ocurre en la obra no va más allá del brochazo costumbrista si se lo mira con ojos racionales, pero puede fascinar si se adentra el espectador al meollo de lo español". La obra le recuerda a J.P. (así firma el crítico) ciertos cuadros de Goya, y se sorprende que pueda haber "blasfemia" en

⁷ Es el designio transparente que Foucault (2005) describe para el vínculo entre las palabras y las cosas en el cientificismo naturalista decimonónico: "Las cosas y las palabras se entrecruzan con todo rigor: la naturaleza solo se ofrece a través de la reja de las denominaciones y ella que, sin tales nombres, permanecería muda e invisible, centellea a lo lejos tras ellos..." (160).

una literatura nacida de esa España con tanta fe. Es factible ver, entonces, que en esta reseña reaparecen en danza los mismos elementos que vengo relevando: lo herético (o lo blasfemo), lo cruel, lo real... Lo interesante de este juicio en particular es la ingenuidad con que pareciera aceptarse la propia inscripción de Goya: "el sueño de la razón produce monstruos". La invitación para el disfrute de esta pieza de Valle-Inclán acata esa frase de modo literal: abandonar la "inteligencia", no verla con "ojos racionales". Solo así es factible aceptar lo "monstruoso" como arte, y no como un costumbrismo más, categoría que tradicionalmente la intelectualidad argentina ha asociado con cierto realismo localista y degradado.

La recepción porteña de *Divinas palabras* acumula a través de estos testimonios una serie de preguntas que desembocan siempre en el mismo dilema: ¿cómo aceptar la belleza herética y monstruosa de la pieza de Valle si no es a través de su asimilación con un tipo de "realismo" desmedido, pero realismo al fin? Como si la crudeza solo pudiera ser aceptada dentro de las coordenadas de un costumbrismo algo monstruoso, como si debiera clasificársela de "naturalismo" desmedido para entender su "realidad" como poética. *La Nación* publica su crítica el 6 de septiembre de 1964 y el modelo de Goya reaparece. La obra sería al cabo un fresco de Galicia fundado en horrores antitéticos al pintoresquismo local. Se critica la dicción de las primeras escenas, cuestión que como he señalado amplía José de Thomas en sus columnas del diario *Crónica*. Como si la realidad de la lengua valleinclaniana se resistiera al "sistema" teatral porteño de entonces, el crítico se enoja porque Lavelli haya elegido respetar la dicción peninsular y señala: "el sentido de Valle-Inclán se resistió a saltar del texto". Por último, la elogiosa opinión de Edmundo Eichelbaum ilustra una vez más el desconcierto clasificatorio de la crítica periódica. Dice en su nota que la obra

...trasciende de tal modo las categorías establecidas en materia de géneros teatrales que más bien corresponde buscarle antecedentes como Jerónimo Bosch o Brueghel el viejo, o quizá sucesores como los cinematografistas Luis Buñuel o Ingmar Bergman. (*La Prensa*, Bs. As., 7/9/1964)

Valle-Inclán aparece entonces ligado a una especie ecléctica de surrealismo, y definido como antecesor del existencialismo y hasta de Brecht, con lo cual, lejos de ordenar las cosas, la saturación de referentes termina por "in-definirlo". Solo una cosa es clara para este último cronista —en oposición a los demás—: la obra transcurre "sin el menor atisbo de realismo en el sentido tradicional de la palabra".

El sentido tradicional de la palabra "realismo", claro está hace tiempo ya, no es más que una construcción polimorfa de la cual estas miradas sobre *Divinas palabras* dan cuenta cierta. De la realidad más absoluta, al costumbrismo

Divinas Palabras

tragedia de teatro de RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

REPARTO (por orden de aparición)

La Pasión	ENRIQUE TALION	Juan	D. DE LA VEGA
Un Monje	ANGEL BOFFA	Agustina	UMBERTO BRUNO
Una Misión	MELIDA GIARDINO	Quemá, Priscila	LEON SAKTHIE
Una Noche	STELLA M. SOLEIL	Guarita 1ª	NICOLAS ALLIER
Un Hombre en Falda	FORACHO LUJAN	Guarita 2ª	UMBERTO BRUNO
Una mujer que está vestida como una mujer		Un Masoquista	OKANO
Una Mujer	CARLOS ESTRADA	Miranda del Tambor	F. POSADAS
Una Mujer	DORA PRINCE	Chirriote	O. DE LA VEGA
Pedro García (García)	FERNANDO LAEAT	Vendado de Oro	JAVIER PORTALES
Vaya 1ª	VELIA CHAVEZ	Una Prostituta	DORA PRINCE
Vaya 2ª	MARIA E. DAGUERRE	Un Soldado en batalla	HECTOR CARRION
Vaya 3ª	SILVA XTABAY	Misocofin	HORACIO LUJAN
Juan de la Tierra	HILDA SUAREZ	Enaja 1ª	LITA SORIANO
El Médico	MIGUELITO ORTIZ	Enaja 2ª	DORA PRINCE
Rosa La Tonta	EVA FRANCO	Enaja 3ª	GLADYS MIR
El Ciego de Gondur	FERNANDO VEGAL	Marta	ENRIQUE TALION
El Vendido de Agua de Limón	HUGO CAPRERA		O. DE LA VEGA
Sesión de Teatro	M. A. MARTINEZ		NICOLAS ALLIER
Alguacil El Padrón	OSVALDO PACHECO		UMBERTO BRUNO
Una Mujer en Faldas	DOLORÉS M. GAY		HECTOR CARRION
Una Victoria	GLADYS MIR		HORACIO LUJAN
Una Noche	MARIA CASARES		
Simón	ESTELA MOLLY		
Un Actor Político	JAVIER PORTALES		
Banco de Cuentas	LITA SORIANO		
Ladrónes en Tabernero	NOEMI LASSERRE		
Milón de La Amaya	LOPOLODO VERONA		
Mirón del Reino	LOPE LINCOVSKY		

Dirección
JORGE LAVELLIEscenografía y vestuario: KRYSZYNA ZACHWATOWICZ
Música: VALDO SCHIAMARELLA
Asistente de Dirección: ALBA VELAZQUEZ

Participación: FLORENCIO POSADAS

Incomparable
selección de
telas

Hencil

Avenidas 1445

44 6030

monstruoso para llegar finalmente a una idea de realismo tan brutal que solo puede entenderse como surrealismo (familiar a Brueghel e incluso a Bergman), *Divinas palabras* en su versión escénica argentina parece haber planteado la exigencia de recibir a Valle-Inclán como un modo extrañado de lo realista, aun cuando esto fuera claramente difícil de justificar. ¿Por qué se dio esa necesidad?

Yo considero que por esos azares significativos de la literatura y el teatro, una pauta de la respuesta a ese dilema que signó a la escenificación argentina de 1964 puede hallarse ya en aquel ríspido intercambio que se había dado a fines del siglo XIX entre Clarín y el joven Valle-Inclán. La poderosa crueldad herética de la lengua valleincliniana parece despertar en ciertos entornos conservadores un notable esfuerzo por neutralizar sus peligros. Pienso en Alas recomendando al "recién llegado" don Ramón que no se vuelque a lo social porque solo logrará infamar el pan "bendito" de los pobres; y pienso también en la mayor parte de la recepción crítica de *Divinas palabras* en Buenos Aires, abogando por la inclusión forzada de la pieza en algún tipo de "realismo" que condijera con sus formas de representación hegemónicas y que contuviera entonces la turbia crueldad de su poética. Porque la clave pareciera ser esa: la dificultad para aceptar una fuerza poética decididamente renovadora.

Divinas palabras en el Coliseo argentino: detalle del programa de mano. (Gentileza archivo ARGENTORES)

En este sentido, ya lo había intuido Azorín mucho tiempo antes, al opinar sobre la novela del autor gallego lo que también podría afirmarse para su teatro:

Nótese que en un tiempo en que predomina el realismo, con Galdós, Pereda y la Pardo Bazán, realismo llevado a límites acaso inaceptables por Clarín en *Su único hijo*, Valle-Inclán instaura todo un mundo poético en forma novelable. Indiferente a la gran corriente europea de novelistas, Valle Inclán prosigue su obra poética cada vez con más fervor, con mayor seguridad. Y es que la tradición que continúa Valle-Inclán no es la novelística, sino la de los poetas; separándose de la novela tradicional, el autor entronca con la gran corriente poética española, con injertos extranjeros... (Azorín, 1952: XX-XXI)

Como es de notarse, Azorín comprende la distancia insalvable que separa la hegemonía realista decimonónica del intento experimental de Valle-Inclán. Él también se detiene en los paliques clarinianos, y se sorprende por la falta de orientación del crítico al respecto del joven autor. Entiende que, entre otras razones, la "irritación" de Alas (Azorín, 1952: XIX) se debe al juicio erróneo de creer sobre Valle que "mira hacia atrás, cuando en realidad mira hacia delante" (XIX). Algo así como lo que señala Martínez Ruiz en cuanto a la utilización de vocablos en desuso, vueltos a la vida genialmente, pasa también con las formas teatrales: el teatro de este dramaturgo no se conmina al encierro de lo tradicional, sino al pasaje subvertido de la tradición en algo difícil de reconocer. Algo claramente diferente del éxito mimético que detentaban sus precursores. Es entendible, entonces, que Lavelli haya chocado aquí, en Buenos Aires, décadas después, con el persistente obstáculo de un hiato técnico: el "naturalismo", ahora actoral, continuaba desconfiando de ese "pasaje" que de manera inoculable exigía la "tragicomedia de aldea" *Divinas palabras* y su cruda realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, J., 1998, "De *La Reina Castiza* a *Divinas Palabras*: Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán", en *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios. Actas del Seminario Internacional Santiago de Compostela, noviembre-diciembre de 1998*, Santiago de Compostela, pp. 449-498.
- Alas, L., 1971, "Del teatro", en *Solos*, Madrid, Alianza Ed., pp. 50-64.
- Azorín, 1952, "Prólogo" a *Obras selectas de Valle-Inclán*, tomo I, Madrid, Ed. Plenitud, XIX-XXI.
- Bourdieu, P., 1997, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Cardona, R., 2012, "Cinco obras de teatro en dos años: de *La enamorada del rey* a *Los cuernos de Don Friolera*", en *Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclinianos e Históricos*, n° 25, diciembre 2012, pp. 40-82.

- Foucault, M., 2005, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gamallo Fierros, D., 1966, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán" en *Revista de Occidente*, año IV (2ª ép.), nros. 44/45, noviembre-diciembre, Madrid, pp. 343-366.
- Iglesias Feijoo, L., 1991, "Introducción", en Valle-Inclán, R. del, 1991, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa Calpe.
- Montero Reguera, J. 1991-1992, "Sobre la dificultad del teatro de Valle Inclán: el caso de *Divinas palabras*", en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 41-42, 1991-1992, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 297-312.
- Pellettieri, O., 1995, "Coloquio con Jorge Lavelli", en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Ed. Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), pp. 17-24.
- Porrúa, M. del C., 1983, *La Galicia decimonónica en las comedias bárbaras de Valle Inclán*, Sada, Edición do Castro.
- Saba, M., 2013, "Clarín bifronte y el secreto de Unamuno: de la crítica como espacio de intimidad", en *Olivar*, año 14/2013, N°19, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, pp. 93-127.
- Satgé, A., 2012, *Jorge Lavelli. De los años 60 a los años de la Colina. Un recorrido en libertad*, Buenos Aires, Editorial InTeatro, Instituto Nacional del Teatro (Secretaría de Cultura de la Nación).
- Schiavo, L. 1980, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer «El ruedo ibérico»*, Madrid, Castalia.
- , 1990, "Prólogo" a *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, edición crítica de Leda Schiavo, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Valle-Inclán, R. del, 1991, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe.

Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

marianosaba@gmail.com

RESUMO

O artigo propónse revisar algúns temas relacionados coa estrea de *Divinas palabras*, obra levada á esca por Jorge Lavelli en 1964, coa actuación de María Casares no papel de Mari-Gaila. O resgate e a exposición de algunhas declaracións dos seus criadores, así como tamén de certas testemuñas da prensa diaria, axudan a definir a recepción que tivo no público porteño.

Palabras chave: *Divinas palabras* -testemuñas -recepción -1964

ABSTRACT

The article attempts to review some issues related to the premiere of *Divinas palabras*, a work brought to the stage in 1964 by Jorge Lavelli, starring María Casares in the role of Mari-Gaila. The rescue and exposure of some statements by their creators, as well as some evidence of the daily newspapers help define the reception he got in the Buenos Aires public.

Keywords: *Divinas palabras* -testimonies -reception -1964

RESUMEN

El artículo se propone revisar algunos temas tocantes al estreno de *Divinas palabras*, obra que Jorge Lavelli llevó a escena en 1964 con la actuación de María Casares en el papel de Mari-Gaila. El rescate y la exposición de algunas declaraciones de sus creadores, como también de ciertos testimonios de la prensa diaria ayudan a definir la recepción que tuvo en el público porteño.

Palabras clave: *Divinas palabras* -testimonios -recepción -1964



