



METACOMENTARIO DE ACOTACIONES. TEATRO

VALLE-INCLÁN: *DIVINAS PALABRAS* (1919)

Biblioteca LITTERA, 23/02/2021

RAQUEL GARCÍA-PASCUAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Explicación previa

Por ser el escénico un "arte total" que engloba varios sistemas comunicativos, no realizaremos en esta propuesta un acercamiento crítico definitivamente literario, solo ceñido al código verbal, sino que se prestará atención tanto al texto como al subtexto y paratexto de *Divinas palabras* (1919), de Ramón M.^º del Valle-Inclán. Se han seleccionado las últimas líneas de la obra, un fragmento que incluye también diálogos, aunque nuestro comentario se ocupará solo de su parte didascálica, entendida como una larga acotación. Para analizarla dejaremos fuera, en esta ocasión, los interesantes enfoques antropológico y sociológico-recepcional para centrarnos en la combinación de otras metodologías, como la lingüística (en concreto, el análisis del discurso y la pragmática), la narratología y la semiótica, así como en conceptos propios de la teoría de la comunicación. Son herramientas con las que podemos apreciar y mostrar la riqueza que ofrecen estas palabras accesibles al lector, pero ocultas para el público, ya que en el momento de la representación las ignora. Y, sin embargo, a pesar de no estar visibles para la asamblea espectadora, que solo conoce la descodificación que de ellas ha hecho el equipo encargado de un montaje, son esenciales para comprender una pieza teatral.

Para contextualizar este texto aludiremos también a la escena previa, en la que Mari-Gaila ha sido sometida a un escarnio público. Estamos ante una secuencia de gran trascendencia en productos culturales posteriores, especialmente en teatro, ya que sugerimos que este linchamiento sobre una mujer acusada de libertina está en títulos tan emblemáticos como *La zapatera prodigiosa* (1930), de Federico García Lorca; *El adefesio* (1943), de Rafael Alberti; *Las viejas difíciles* (1963), de Carlos Muñiz; *Los gatos* (1963), de Agustín Gómez Arcos, o *Atra bilis* (2001), de Laila Ripoll, comparativa intertextual que podría llevarse a cabo en un estudio más amplio.

Texto

(EL SACRISTÁN entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales... ¡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.)

SERENÍN DE BRETAL.- ¡Apartémonos de esta danza!

QUINTÍN PINTADO.- También me voy, que tengo sin guardas el ganado.

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¿Y si esto nos trae andar en justicias?

SERENÍN DE BRETAL.- No trae nada.

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¿Y si trujese?

SERENÍN DE BRETAL.- ¡Sellar la boca para los civiles, y aguantar mancuera!

(LOS OROS del poniente flotan sobre la quintana. 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 aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS).

Divinas palabras (1919), de Valle-Inclán (III, 5)



Comentario de texto

Metacomentarios

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN Explicación 1

El texto objeto de nuestro comentario ha sido extractado de la pieza teatral *Divinas palabras* (1919), de Ramón María del Valle-Inclán, una de las figuras más consagradas de la escena contemporánea, que debe su incuestionable renombre internacional al hecho de haber alcanzado cotas de gran originalidad y calidad en sus creaciones. La mayor parte de sus obras dramáticas son ya clásicos del teatro español y se vienen representando de forma ininterrumpida dentro y fuera de nuestras fronteras. Explicación 2

A nuestro juicio, esta es una pieza cumbre ciñéndonos, en primer lugar, a criterios estéticos sincrónicos, ya que fue un título clave en su contexto de escritura. Otro de los motivos por el que se ofrece una aproximación crítica a esta indicación escénica es por considerarla un eslabón fundamental en una diacronía de textos didascálicos de periodos distintos. En ellos se aprecian notables variaciones en función de la época, el autor/a, la tendencia artística, la modalidad teatral y el género de la obra estudiada. Tengamos en cuenta que, en el siglo XX, un autor de vanguardia como Valle-Inclán contribuyó a que cobraran importancia las acotaciones, pero esto no siempre fue así.

Si nos remontamos a la tragedia griega, las didascalias eran casi inexistentes, entre otras razones porque los dramaturgos dirigían sus propios espectáculos y porque el teatro no era un género para ser leído. Por lo que respecta al teatro isabelino británico o a la comedia española del Siglo de Oro, los entonces llamados "poetas dramáticos" —esto es, los dramaturgos, los escritores de literatura dramática, diferenciados de los "autores de comedias", apelativo este para un híbrido entre empresarios y directores de escena en aquel tiempo— solían limitarse a dar en las acotaciones algunas indicaciones escuetas sobre indumentaria, entradas y salidas de personajes, movimientos, actitudes o inflexiones de voz, cuando la palabra suplía la carencia de decorados y de otros medios técnicos. Sin embargo, las didascalias comenzaron a ser abundantes a partir del siglo XVIII siguiendo las teorías de Diderot sobre un verismo minucioso que pretendía detenerse en los detalles y, principalmente, en el siglo XIX, con el melodrama y el drama romántico, según los preceptos de Víctor Hugo. Poco después, el teatro naturalista las incrementó, en su empeño por describir de forma detallada personajes y circunstancias, en una cota temporal en la que comenzaba a cobrar importancia la figura del director de escena. Es en este marco en el que contextualizamos la aportación de Valle-Inclán, uno de los pioneros en la reformulación de las acotaciones y gran referente para que, en épocas más recientes, estas hayan llegado a tener un papel autónomo. La utilización de la voz acotadora del autor es, por lo tanto, un exponente irrefutable en la evolución del género teatral.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL AUTOR EN EL PANORAMA ESCÉNICO COETÁNEO

Basta una primera aproximación a la producción literaria del autor para apreciar una evolución en todos los géneros artísticos que practicó, desde la narrativa y el drama hasta la lírica Explicación 3. Como dramaturgo, y cuando imperaban concepciones realistas en la escena comercial, debe ser estudiado como pluma inclasificable, ni noventayochista, ni simbolista, ni modernista. Integró influencias coetáneas de forma sincrética, entre ellas rasgos propios del Grupo del 98 y del Modernismo hispanoamericano, del simbolismo europeo —en concreto, del *teatro del arte* de Maeterlinck, que

Explicación 1. Hemos dividido el comentario en diferentes secciones. Puede ayudar a sistematizar los aspectos analizados.

Explicación 2. Antes de iniciar el comentario de la acotación propiamente, anotamos las razones por las que se optado por analizar *Divinas palabras*.

Explicación 3. En los párrafos siguientes relacionamos el teatro del autor con otras prácticas artísticas de su contexto cultural y particularmente escénico.



le permitía la manifestación velada de ideas mordaces—, del expresionismo —en su uso de la caricatura, la animalización, la exageración o la deformación— o del impresionismo. De forma específica, fue un gran conocedor del teatro de vanguardia europeo y logró estar en sintonía con el aire de modernidad que permitió que las didascalias cobraran singular valor a comienzos del siglo XX. Lo adquirieron debido, principalmente, a cuatro motivos:

1. La influencia de las vanguardias teatrales históricas, que comenzaron con el *Ubú rey*, de Alfred Jarry, y la *Comedia de sueños*, de August Strindberg, así como con otros representantes destacados como Aldolphe Appia, Edward Gordon Craig o Henrik Ibsen. Entre ellas destacaron cuatro tendencias que permean en la obra dramática de Valle-Inclán:

a) El "descubrimiento" del inconsciente con Freud y su psicoanálisis llegó a la escena de vanguardia, al calor del Surrealismo;

b) Fueron decisivos los postulados de la antropología comparada para abrir los ojos del hombre occidental a otras culturas, uno de los cauces que propiciaron que se pusiera en boga el "primitivismo" (incorporación de mitos; ritos y ceremonias religiosas; formas carnales; elogio de la tribu, del grupo; exaltación del cuerpo; defensa del pensamiento "salvaje" o "ilógico", etc.) como motor de la renovación escénica.

c) El cuestionamiento de la utilidad de la palabra fue compartido por toda la escritura literaria, no solo en teatro. Surgieron tendencias que mostraban su afán por expresar lo inefable (Simbolismo, Expresionismo, Surrealismo, Dadaísmo, Cubismo), inquietud que desembocó en una crisis del diálogo teatral tradicional, básica para que más adelante pudieran desarrollarse las vanguardias escénicas de la primera posguerra: el teatro documento (Erwin Piscator, Bertolt Brecht), el teatro del absurdo (Eugène Ionesco, Samuel Beckett), el teatro ritual y ceremonial (Antonin Artaud) o el teatro pobre (Jerzy Grotowski). En España, lejos del imperio de la palabra, se elaboraron obras con bases líricas, imágenes oníricas e irracionales (como las de *El Público*, de Federico García Lorca), se ideó un diálogo antinaturalista (por ejemplo, en el esperpento de Valle-Inclán), otras propuestas eliminaron el diálogo (el mimo y la pantomima) o se cultivó el diálogo antiteatral (hoy perfectamente teatral, de Ionesco y Beckett que, lejos de destruir la escena o el personaje, los teatralizaron aún más).

d) Comenzó la búsqueda de un intérprete teatral nuevo, de una forma novedosa de estar en la escena que diera primacía al movimiento y a los gestos, a las luces y las formas plásticas, a lo auditivo (sonidos, gritos, ruidos), etc. Por lo tanto, el personaje podía dejar de ser un rol y adquirir rasgos individuales que permitieran una mayor identificación con el espectador.

2. Los avances en escenografía e iluminación permitieron mejorar la puesta en escena.

3. Tuvo lugar un cambio en las preferencias de la audiencia (en el gusto del público), que se fue inclinando por el espectáculo visual.

4. Comenzaba a adquirir una creciente categoría el director de escena, frente a la tradicional importancia del autor y después del primer actor/actriz.

Pero Valle-Inclán creó una fórmula idiosincrásica no solo por enfrentarse con el teatro de su época —son memorables sus declaraciones sobre José Echegaray y los hermanos Álvarez Quintero— adaptando



tendencias foráneas, sino que supo hacerlo rindiendo igualmente homenaje a formas y contenidos de honda raigambre hispánica (el entremés, el teatro de marionetas, la picaresca, Quevedo, el melodrama, el sainete, Goya, Gutiérrez Solana, etc.). En el plano de la ambientación, su rechazo de la realidad cultural contemporánea a él se tradujo en la evocación de un periodo histórico legendario, difuso e idealizado, por lo que simpatizó con los románticos partidarios de la causa perdida en las guerras carlistas.

Con estos mimbres, tuvo sus primeros primeros escauceos con la prosa preciosista, que incorporaba el exotismo y el retoricismo bajo la impronta de la corriente modernista —que Rubén Darío había traído a España a principios del siglo XX y que había eclipsado en líneas generales a la influencia del Simbolismo francés—, aunque esto no impidió que avanzara en la búsqueda de estéticas y estilos propios, como la que le llevó a su etapa mítica, al código burlesco en sus farsas o a las figuras irrisorias en sus esperpentos, con los logró ridiculizar la España que conoció. Fue un proceso de cambio continuo que se aprecia asimismo en la temática de sus obras, pues se alejó del estudio de personajes y entornos decadentes en los que primaba el apunte sentimental —como sucede con el Marqués de Bradomín de las *Sonatas*—, para hacer una cruda sátira de la realidad española de las primeras décadas del siglo XX. Y de esta mirada sarcástica participa de forma señera *Divinas palabras*.

VALOR DE LA OBRA EN EL CONJUNTO DE LA PRODUCCIÓN DE VALLE-INCLÁN Explicación 4

Son numerosos los estudios especializados que prueban que el autor estilizaba, bien hacia las estéticas simbolista y modernista, bien hacia la deformación grotesca, en todos los casos para mostrar su visión del mundo circundante. Por esta razón, es preciso contextualizar el fragmento comentado en el territorio estético de otras tendencias de su obra teatral. Tras haber experimentado con la estética simbolista y con la modernista —esteticista y decadentista en las *Sonatas* (1902-1905)—, comenzó a crear farsas con ascendente en el teatro de marionetas y el entremés cortesano (en *La Marquesa Rosalinda*, 1912), que simultaneó a su vez con el llamado "ciclo mítico", en el que el espacio galaico era retratado remitiendo a los elementos mágicos y telúricos. En él se encuadran la trilogía de las *Comedias bárbaras* (1907-1923) y *Divinas palabras* (1919), considerada la transición al esperpento, que inauguró *Luces de bohemia*, y en el que el ámbito pasó a ser urbano: lo es en *Luces de bohemia* (1920), en la trilogía *Martes de Carnaval* (1921-1926) y en los "autos para siluetas" y "melodramas para marionetas" del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927) Explicación 5

Es un perfil interpretativo no menor el hecho de incidir en que, en los intentos de definición de este nuevo género, el esperpento se ha calificado en ocasiones como "farsa expresionista", esto es, como la versión española del expresionismo europeo (de autores como Reinhardt o Gordon Craig) por la deformación, lo macabro, la tendencia a la animalización y a la cosificación, o la recuperación de las máscaras para acentuar la expresividad. No obstante, bajo la influencia de la tradición pictórica del grotesco, cúspide ocupada por Francisco de Goya en sus pinturas negras y por José Gutiérrez Solana, en estas creaciones Valle-Inclán no ocultó tampoco su homenaje a la tradición carnavalesca ibérica (entremés,

Explicación 4. En esta apertura se ofrece una introducción a la obra de Valle-Inclán en la que se inserta la acotación, dando detalles sobre la tendencia a la que se adscribe en el marco de su producción teatral, clasificada por ciclos y géneros.

Explicación 5. Ampliamos esta clasificación por tendencias (no por etapas, apunte importante):

a) Comenzó creando teatro de estética simbolista, una tendencia que, contraria al Naturalismo, en España no se adoptó tanto como el Modernismo (movimiento que en España eclipsó al Simbolismo francés): pero Valle-Inclán sí lo desarrolló en las *Sonatas* y en *Tragedia de ensueño* —que tomó como referente a Maeterlinck, al despersonalizar a los personajes, reducidos a moldes genéricos—, poema dramático en prosa esteticista y decadentista.

b) La compatibilizó con el que ha sido calificado como "ciclo de la farsa", construido con elementos del teatro de marionetas, del entremés y del teatro de máscaras italiano, maestría de fusión de tendencias que mostró en *La Marquesa Rosalinda*, que recuperó la *Commedia dell'Arte* retomada por los modernistas italianos.

c) En el llamado ciclo mítico, el espacio galaico no era retratado en su pintoresquismo a la manera



Quevedo, novela picaresca, teatro de títeres y bululúes), lo que explicó que su primera intención fuera destinar los esperpentos al teatro de muñecos de Vittorio Podrecca. Por estas razones, frente a la atemporalidad de la farsa modernista, sí quiso contextualizar sus esperpentos en un momento concreto: la España de las consecuencias del desastre del 98 y de la dictadura de Primo de Rivera.

ARGUMENTO, CARACTERES, ESTRUCTURA Y TEMAS CENTRALES DE LA PIEZA EN LA QUE SE INSERTA ESTE FRAGMENTO **Explicación 6**

Partimos, por lo tanto, de que *Divinas palabras*, titulada *Tragicomedia de aldea*, es una de las obras valleinclanescas del ciclo mítico y una pieza de completa ambientación gallega. El dramaturgo sitúa la acción del drama en una población costera de su Galicia natal, Viana de Prior, y en el pueblo con la iglesia adosada de San Clemente, cuyo sacristán es Pedro Gailo. El autor opta por retratar que en estas pedanías impera la violencia, la superstición, el embrutecimiento a causa de la ignorancia, la amargura debida al hambre y a la codicia.

Protagonizan la tragicomedia Pedro Gailo (el sacristán), Mari-Gaila (su mujer) y Laureano (apelado "el idiota"), acompañados de un amplio catálogo de personajes, entre ellos gentes de la pequeña localidad de la que proceden, que permanentemente opinan sobre ellos o tratan de interferir en sus vidas. La acción comienza en un espacio rural, de tintes míticos y oníricos. Juana Reina muere sola, dejando huérfano a un hijo hidrocéfalo (Laureano), al que venía llevando en un carretón de feria en feria para pedir limosna, lo que le permitía obtener beneficio económico. Informa a Mari-Gaila de su muerte La Tatula, quien le propone alquilar el carro con el muchacho deficiente. Esta llega a un acuerdo con su cuñada, Marica del Reino —hermana de la difunta y de Pedro Gailo—, para que unos días sea una y otros la otra quien aproveche la invalidez de Laureano para hacer cierta fortuna. Pero pasa el tiempo y Mari-Gaila no devuelve la carreta, ocasión que da lugar a las habladurías. Cuentan que la sacristana se ha enriquecido, que es bebedora habitual y que engaña a su marido con otros hombres, entre ellos el ciego de Gondar, el compadre Séptimo Miau o El Cabrío, aprovechando las romerías para entrar en líos amorosos que le proporcionan además una buena cantidad de dinero.

Otro de los momentos centrales de *Divinas palabras* tiene lugar en una venta, donde obligan a beber alcohol en grandes cantidades al muchacho impedido y este muere. Como en los dramas rurales de García Lorca, es constante el peso de la maledicencia, que hace que todo el pueblo se eche en contra de Mari-Gaila, a la que acusan de ser infiel y de prostituirse. Incitado por su hermana, Pedro Gailo avisa a su hija Simoniña de que va matar a su madre por deshonrarlo, pues, en su propia puerta —es una constante en la obra el hecho de que, en una entrada, acceso o pórtico, la muchedumbre esté acosando—, unos jóvenes apedrean el tejado al grito de "cornudo". Al amanecer, Simoniña lleva a la casa de Marica del Reino el carretón con el cadáver del muchacho, que tiene la cara y las manos comidas por los cerdos. Discuten por quién se queda con él y acuerdan adecentarlo para ganar algunas monedas con las que pagar su entierro. Es Pedro Gailo quien oficia la oración por "el idiota", que sigue allí, ya hediendo, cuando unos rapaces lo interrumpen mofándose del adulterio de Mari-Gaila, a la que desnudan y suben a un carro ante la desaprobación de Serenín, uno de los pocos personajes masculinos que se oponen a esa

del drama rural, sino en sus elementos mágicos y telúricos. En él se encuadran la trilogía de las *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*, considerada la transición al esperpento que inauguró *Luces de bohemia*.

d) En los esperpentos, género nuevo creado por Valle-Inclán, el ámbito pasó a ser urbano: lo es en *Luces de bohemia*, la trilogía *Martes de Carnaval* y los "autos para siluetas" y "melodramas para marionetas" del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Explicación 6. Es el momento de resumir el contenido de la pieza, hilando el argumento con los caracteres más destacados, la estructura y los temas principales.



conducta depravada sobre ella. Al verla, el sacristán se tira del campanario, pero no muere y, cuando le lanzan entre otros insultos el de "castrado" —en línea con la tradición del marido engañado objeto de burlas, de amplio desarrollo en el teatro breve hispánico—, responde: "Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat" ('Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra'). El gentío queda conmovido tras la solemnidad de esta respuesta y cambia de actitud. Todos vuelven a sus casas y él lleva de la mano a su mujer hacia el interior de la iglesia, escena con la que se da cierre a la obra.

Concluye así una pieza de gran valor literario cuya estructura, a primera vista, parece ser clásica, ya que se organiza en tres jornadas, con la primera dedicada a presentar a los personajes y el conflicto, la segunda a desarrollarlo y la tercera al desenlace. Pero, por el contrario, si ahondamos en el nivel de análisis, conseguimos estimar que hay un diseño simétrico en la secuenciación de la obra **Explicación 7**, con algunas localizaciones repitiéndose de manera cíclica y otras simultaneándose, y con escenas que se suceden a la manera de un *retablo flamenco* (con la disposición de cinco escenas en la jornada I; diez en la II; y cinco en la III). En este marco, puesto que la acotación escogida procede de la escena 5.^a de la Jornada III —esto es (III,5) **Explicación 8**—, está ubicada en las últimas líneas de *Divinas palabras*, con lo que ello comporta: es una acotación "climática". **Explicación 9**

Por lo que se refiere a los motivos centrales de la misma **Explicación 10**, frente al caso anecdótico de una mujer andariega que fallece tras ganarse la vida exhibiendo al "idiota" y de cómo los demás personajes sacan partido de la situación, el sentido de la obra es muy crítico y profundo: refleja la inmoralidad, el engaño de los pícaros ambulantes, la concupiscencia, el rencor, etc. A pesar de que la pieza encierra una vertiente que lucha contra la avaricia —por las ganancias a través del idiota—, la lujuria —Pedro Gailo intenta violar a su hija— y la ira, como en su conocido *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), resulta pesimista y desesperanzada. El sacristán no logra vencer la ira del pueblo con sus apostólicas palabras, cuyo significado sólo él entiende, sino que la turba se aleja de Mari-Gaila sobrecogida por el tono litúrgico del latín. Este guiño al irónico título de la obra recoge una cita en esta lengua, cuyo significado les es desconocido, aunque lo temen y por eso se echan atrás.

Al calor del código grotesco, el autor sobrecarga las escenas y todo en la obra resulta exagerado, gesticulante y ridiculizador. Ya aparece en ella la realidad en sus aspectos grotescos, histriónicos e hirientes, por lo que el Valle-Inclán trata a estos personajes como muñecos desfigurados física y moralmente. Los ridiculiza y guiñoliza buscando que los lectores y espectadores reaccionen y no se queden impasibles. Los provoca con su dibujo de un mundo aislado y abandonado, de ambiente angustioso e irrespirable, pues toda clase de ruindades orientan los comportamientos egoístas de los personajes. Las gentes irracionales y alcoholizadas de *Divinas palabras* son patéticas, y tras sus acciones no realizan ninguna reflexión, por lo que son personajes bastante planos, sin apenas evolución. Como puede deducirse, el mundo rural contemporáneo del autor sube a las tablas para ofrecer una imagen tragicómica y risible por su deformación, paso previo a la estética del esperpento.

Explicación 7. Como dato curioso en cuanto a la estructura, aportamos la observación de que hay simetrías internas en muchas localizaciones del teatro de Valle-Inclán.

Explicación 8. Una aclaración tipográfica: en teatro, el número romano suele indicar la jornada o el acto; el árabe, la escena o el cuadro. En esta obra hay jornadas y escenas.

Explicación 9. Es una "acotación climática" por ser uno de los puntos de mayor intensidad en la obra. Véase Segura Covarsí (1972).

Explicación 10. Es de rigor distinguir entre la anécdota y el trasfondo ideológico, y hacerlo notar.



LAS DIDASCALIAS DESDE UN PUNTO DE VISTA TEÓRICO

Una vez perfilada la contextualización argumental y temática previa **Explicación 11**, para el estudio del fragmento extractado es recomendable aclarar las diferencias entre *didascalia* y *acotación escénica*. En teatro, la acotación es una indicación escénica explícita, mientras que la noción de didascalia es más amplia, ya que se refiere a las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por esta razón, el término "indicación escénica" es mucho más utilizado en la actualidad que "acotación" (Trancón, 2004). No obstante, puede comprobarse que este tipo de texto recibe diferentes nombres según los teóricos: "texto secundario" —Ingarden (1971) habla de *Haupttext* o texto principal y de *Nebentext* o texto secundario—, "acotación escénica" (Pavis, 1980), "texto espectacular" frente a "texto literario" (Marinis, 1982; Bobes Naves, 1987); "parte contextual del texto" (Ubersfeld, 1982), "paratexto" (Thomasseau, 1984), "indicaciones para la dirección" (Laillou Savona, 1985), "texto escénico" (Romera Castillo, 1988), "cotexto" (Spang, 1991) o "didascalia explícita" (García Barrientos, 2001; Hermenegildo, 2001).

Habida cuenta de esta diversidad, no es superfluo anotar que la tipografía de la edición de *Divinas palabras* cumple con la convención de presentar, por una parte, un texto dialogado, y por otra, acotaciones. Para demarcarlas de forma diferencial hace uso de signos gráficos habituales (paréntesis, cursivas, párrafos aparte, sangrado, etc.). Ya desde una aproximación visual a la obra, y ateniéndonos a un estudio cuantitativo de la organización textual, notamos que Valle-Inclán inserta numerosas acotaciones, y, en lo cualitativo **Explicación 12**, que la comentada es una didascalia explícita, ya que sus elementos didascálicos no están integrados en los diálogos.

Al hilo de este apunte, para entender la multiplicidad de variantes acotacionales en un panorama comparado con otros de sus títulos **Explicación 13**, podríamos mencionar que el autor gallego llegó al extremo de presentar acotaciones iniciales en verso en *La Marquesa Rosalinda*, en la que los endecasílabos pareados presentan el "decorado" y la atmósfera de esta pieza subtitulada "Farsa sentimental y grotesca", como es también un caso palmario la escena final de *Ligazón* —obra incluida en el *Retablo de la avaricia, la locura y la muerte*—, que no incluye diálogos y tiene como cierre una larga acotación (Bobes Naves, 2004).

¿QUÉ "ACOTA" ESTA ACOTACIÓN? PUNTOS ESENCIALES **Explicación 14**.

Al apelar a la literatura dramática del texto analizado, es obvio referir que su lectorado y su público deben imaginar el decorado sensorial y simbólico integrando dos discursos: el dialogado y el didascálico (Diego, 1992). Son muchos los estudios que han subrayado que logra con ellos proponer un *teatro total* que abarca diferentes elementos de la expresión escénica (Rojas Yedra, 2016). Para ejemplificarlo, y como se irá desgranando en líneas sucesivas, la acotación analizada aporta detalles sobre la voz narradora, la dimensión espaciotemporal, la ambientación, los decorados, la caracterización, los desplazamientos y posición de los personajes, la gestualidad, el timbre de voz y demás pormenores sobre la prosodia de los intérpretes, el sonido, la luz, el color y los objetos simbólicos.

Explicación 11 Tras esta parte introductoria, entramos de lleno en el análisis de la acotación, acompañado de convenientes referencias teóricas. Cuando lo consideremos conveniente, podemos seguir, como en este párrafo, el formato de una bibliografía crítica. La bibliografía crítica es el comentario de las fuentes bibliográficas empleadas adaptadas a nuestra fuente de análisis, que en esta ocasión son las acotaciones.

Explicación 12. Detallamos el tipo concreto de acotación que es, teniendo en cuenta que son muchos los acercamientos críticos a la teoría teatral y que debemos escoger los que preñemos que son los más apropiados. Sugerimos la tipología establecida por García Barrientos (2001), que determina que dentro de las acotaciones (o "didascalias explícitas") hay varios tipos:

a) Las acotaciones escénicas (las que se ubican al comienzo de la obra o de un acto/jornada/cuadro/escena y las que anteceden o están en medio o al final de las réplicas): indicaciones espaciales, temporales, sobre iluminación, acústica, etc.
b) Indicaciones sobre el título, el subtítulo y el género, la división macroestructural (en actos, jornadas, cuadros) y la división microestructural (la segmentación en escenas, que vienen marcadas por la entrada o salida de al menos un personaje en ese lugar).

Explicación 13. Se expone acto seguido la peculiar forma de estilización del autor, cotejando la que emplea en este texto acotacional con la que explora en otras de sus obras. En un comentario más extenso podríamos remitir a otros ejemplos de acotaciones en su teatro, que ahora esbozamos.

Explicación 14. Se precisa lo que esta indicación escénica acota. "Acotación" viene del verbo "acotar" y, lo tanto,



A) EL ACOTADOR NARRADOR

Las didascalias del teatro de Valle-Inclán son conocidas por su carácter poético y rítmico: no sólo retratan y denotan, sino que connotan e intensifican la expresión dramática. Tan fecunda es la capacidad comunicativa del autor que éstas son creadoras del ambiente, de la tensión y de la estética del espacio y de la interpretación (Canoa, 1977). A esta capacidad se suma que la presencia del relato confiere un carácter novelesco a sus acotaciones. Tanto es así que se ha importado desde la narratología el rol de *voz narradora* para aplicarlo a la voz acotadora de sus piezas. Porque el acotador se hace en ellas narrador. Como ha anotado la crítica, fue el gran introductor en España de la *acotación narrativa*, categoría que supuso una ruptura con las acotaciones tradicionales, marcadas por su carácter descriptivo, indicativo y ordenador (Risco, 1966).

En consecuencia, al remitir a las categorías de voz narrativa expuestas por Genette (1972) y que fueron aplicadas al discurso didascálico de forma ejemplar por Laillou Savona (1985: 231-246), podemos apreciar que la voz de una acotación tradicional suele calificarse como extradiegética y heterodiegética por no estar enunciada por ningún personaje de ficción. Sin embargo, en el caso de la acotación narrativa debemos revisar esta clasificación, ya que en ella hay otro narrador, diferente del que enuncia el título y los "dramatis personae" (un narrador que asociaríamos fácilmente al novelesco). De este modo, aplicando una terminología narratológica, son variadas las posiciones que adopta la voz acotadora en *Divinas palabras* Explicación 15. Sin transición, en el fragmento comentado yuxtapone la focalización externa, de un lado —el ejemplo está al comienzo ("El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales...")—, y el narrador omnisciente, de otro: "Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias. (...). Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura. (...) la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. (...) aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las *Divinas palabras*". Explicación 16

B) NUEVA VISIÓN ESCÉNICA: INTROMISIÓN AUTORIAL Y DISTANCIAMIENTO MORAL

Entre otros muchos méritos, acotaciones como la observada permiten afirmar que Valle-Inclán propone con su teatro una nueva visión escénica y artística en general. *Divinas palabras* no es un esperpento puro como lo será *Luces de bohemia*, género en el que eliminó las interferencias afectivas (Dougherty/Suárez, 1982) y en el que practicó un arte "deshumanizado" entendido como distanciamiento, pero de una manera diferente al de autores como Luigi Pirandello o posteriormente Bertolt Brecht. Valle-Inclán se distancia de los individuos deshumanizados y alimentados de la mezquindad de la España que rechaza. Desaprueba sus actitudes y, para separarse de ellos, los degrada y se sitúa a la misma altura heroica que su mundo gallego. Es esta "la gran carcajada de Valle-Inclán a los problemas y angustias del 98" (Escribano, 1973: 561). Y no es solo una contraposición al Grupo del 98, sino que en *Divinas palabras* hay una continua dialéctica entre lo viejo y lo nuevo (Pedro Gailo/Séptimo Miau; Mari-Gaila/Simoniña; el latín clásico/el gallego adulterado), contraste que sin embargo no desarrolla en lo que concierne al hombre y al animal, ya que rompe la

señala, refiere, proporciona, da indicaciones.

Explicación 15. Esta afirmación se entiende mejor con una glosa sobre las posiciones de la voz acotadora en *Divinas palabras*, que son las siguientes:

a) En la primera de estas formas discursivas, el acotador es descriptivo, no hace apreciaciones personales y plantea una focalización externa (extradiegética), cercana a la objetividad.

b) En segundo lugar, es muy común la aparición del narrador-personaje, que duda o finge desconocer la procedencia o la identidad de algún personaje: "El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero" (I, 1).

c) Por último, no falta el narrador omnisciente (heredado de textos noventayochistas y/o naturalistas) que asegura saber qué sienten sus personajes.

Explicación 16. Fuera de *Divinas palabras* remitimos a la última acotación de la escena II de *Luces de bohemia*. En ella la voz narrativa se desmarca de la clásica descripción propia de la acotación tradicional, ya que el presupuesto que implica el camino que recorren Máximo Estrella y Don Latino no puede figurarse en el escenario y, sin un conocimiento de la ciudad



frontera entre ambos y se decanta por el segundo por su menor vileza (el pájaro de Séptimo Miau lo ilustra). Igualmente, las acotaciones son el imperio de otra oposición que él difumina, al combinar intromisión y distanciamiento. Lo explicamos.

Es patente que se produce una intromisión del autor mediante una estrategia ficcional: la *intrusión del narrador* en las acotaciones, a través del tono poético o de la ironía, ya que el apartado didascálico ejerce un omnipresente control sobre la obra. Desde allí se dirige, describe y matiza a los personajes, y se les juzga, intervención autorial que supone una gran novedad técnica y estética. En cambio, el desarrollo de los acontecimientos provoca el *distanciamiento moral del narrador* hacia sus personajes y los somete a una burla despiadada. El acotador intenta así desvincularse, no relacionarse con ellos, que estén apartados de toda racionalidad, bajo el estigma de la ignorancia, lejos de la facultad de comprensión que sí posee el narrador.

Esta alternancia hace que el autor no se compadezca de sus creaciones, sino que tienda a establecer una distancia aristocrática con respecto a ellas por influencia del Modernismo, aunque no lo hace por un preciosismo escapista **Explicación 17**. Dicho de otra forma, en las indicaciones escénicas de *Divinas palabras* el pueblo gallego no forma parte de la evocación empática del autor salvo en momentos muy concretos. A diferencia de los recuerdos de Castilla que entristecían a los noventayochistas, su mirada sobre el entorno intercala trazos caritativos con otros deshumanizados en los que la mirada es fría, directa, sin escrúpulos. Sin duda, esta superposición de capas está también en el desenlace de la obra —porque todavía no es netamente “esperpento”—, como tan acertadamente interpretó décadas después el dramaturgo Antonio Buero Vallejo **Explicación 18**:

Acaso no se hayan estudiado todavía con la detención necesaria sus extrañísimas escenas finales. Dícese que son irónicas: que el ‘milagro del latín’ entraña una burla de la ignorancia campesina (...). Pero son escenas ambivalentes que también significan —por milagro del arte— todo lo contrario. Que los aldeanos obedezcan cuando no entienden no es un hecho enteramente negativo: la intuición y la emoción son, en ciertos casos, fuentes de lucidez más que de error. Una moral más sana y más moderna —por más antigua— derrota en esta obra a la moral calderoniana; la salvación física de la adúltera se logra porque los campesinos, de pronto, intuyen (Buero Vallejo, 1994: 204).

C) PERSONAJES QUE ACTÚAN Y PERSONAJES QUE SON NOMBRADOS

El primer puntal para el análisis de los caracteres de *Divinas palabras* es que, como otras obras del autor, denuncia la degradación no sólo política, social y cultural, sino también moral de la sociedad española. Como acotador, Valle-Inclán “participa” en la obra; no solo nos sitúa en el lugar, presenta a los personajes y los dibuja, sino que se inmiscuye en los hechos, *focaliza* dónde debe dirigirse la atención parte de los lectores o de los espectadores. Tanto es así, que, como apunta Calero Heras, cuando es un *acotador omnisciente* “se adelanta a los acontecimientos dándonos en las indicaciones escénicas noticias de lo que veremos” (1971: 265), todo un ejercicio de prolepsis. En este contexto es apropiado diferenciar las acotaciones iniciales de las mediales y finales. En las que dan comienzo a cada escena, para que la representación sea la adecuada, elabora informaciones puramente descriptivas en las que advierte de la localización. Una vez aportados los datos al servicio de la escena, la voz

de Madrid, deja al receptor de la pieza en un lugar imaginario propio de la descripción novelesca. Por otra parte, el narrador extradiegético y heterodiegético que enuncia esta acotación (la voz narrativa de la acotación) es diferente del autor. Es extradiegética y heterodiegética, no solo con respecto al discurso dialogado, sino también al enunciado por el autor en el título y en los *dramatis personae* (didascalias sí del autor). Es, pues, un discurso independiente y paralelo a ambos (Diego, 1992): “*Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña. EL PEREGRINO ILUSIONADO en un rincón conferencia con ZARATUSTRÁ. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO se orientan a la taberna de Pica Lagartos, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera*” (Valle-Inclán, 1979: 23).

Explicación 17. Aclaremos que hay puntos en los que difiere del proyecto modernista, pero coincide con este en el *distanciamiento* con el pueblo (Greenfield, 1972: 149).

Explicación 18. Un buen broche final para este epígrafe puede ser una nota sobre la recepción posterior de *Divinas palabras* por parte de un dramaturgo de tanto renombre como Buero Vallejo, y más si aporta una lectura de tanto valor significativo sobre la acotación estudiada.



acotadora va colocando los personajes y los traza sucintamente. A continuación, proporciona datos psicológicos, y en algunos casos históricos. Así, como narrador, pone la primera pieza y solo después da la palabra a sus personajes.

Mediante un decorado situacional que es, por lo tanto, progresivo y con continuos guiños a pasajes anteriores o posteriores, la didascalia comentada nos ofrece valiosa información sobre los personajes de esta secuencia, tanto de los visibles en el escenario como de los aludidos: el Sacristán (que alterna con "el marido"), los rostros de las "*almas rudas*", Mari-Gaila y el idiota. Están contruidos a partir de una antítesis: Mari-Gaila personifica la vitalidad humana y Pedro Gailo es la encarnación de la moral cristiana desprestigiada. En el texto se incide en que ella está "*armoniosa y desnuda*" —en pocas líneas remarca dos veces su desnudez, entendida como humillación y desprotección— y que es "*conducida*" de la mano de su marido, sin que sea casual que este adjetivo lo use Valle-Inclán también dos veces una misma acotación. Además del apunte prosopográfico, en su etopeya indica que es "*la mujer adúltera*", que va "*pisando*" descalza y que "*percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima*", mientras la cabeza del idiota se le aparece como la propia de un ángel. **Explicación 19**

Así como el orden de aparición de los personajes es importante —Pedro Gailo es el primer personaje que aparece en escena, y también el último, como opuesto del empuje descarado del sensualismo y el vitalismo de su mujer—, también lo es la posición y disposición de los mismos (*proxémica*), y las informaciones sobre su movimiento y gestualidad (*quinésica*). Ateniéndonos a la acotación que analizamos, adquieren especial protagonismo los verbos utilizados para caracterizar al Sacristán: marcan su intento de dominación ("*entrega a la desnuda la vela apagada*", "*la conduce*") ante la mirada perpleja de las gentes, cuyo rostro cambia, e incluso algunos de los presentes se asustan. Nótese que a pesar de que se la infantiliza al ser llevada de la mano de Pedro Gailo, y se especifica que va llorando ("*bajo un velo de lágrima*"), que es arrastrada (va "*conducida de la mano del marido*") y para ella no se escoge el verbo "andar" sino el "pisar". En cuanto a los asistentes, una emoción los "*conmueve*" y no falta quien "*se esquite*" y quien "*aconseje*"; el aire de irrealidad se enfatiza con una prosa con tonalidades impresionistas ("*las palabras latinas vuelan*", "*flotan sobre la quintana*") y simbolistas ("*como una cabeza de ángel*").

Como no podía ser de otro modo, la adjetivación sobre el color dorado de la iglesia ("*áureo*") y sobre el lugar en penumbra es también esencial en esta acotación: la vela va "*apagada*" —explicaremos más adelante el simbolismo aportado por este objeto— y las losas son "*sepulcrales*", adjetivo que se repite líneas en "*piedras sepulcrales*". De Mari Gaila, "*la mujer adúltera*" (así es presentada en esta didascalia, sin apelación concreta), Valle-Inclán denota que avanza "*armoniosa y desnuda*" —insiste mucho en su desnudez y en que va descalza—, en tanto la cabeza del idiota es "*enorme*", lejos de llamarlo "hidrocéfalo" como hace en las secuencias expresionistas de la obra. En cuanto a las gentes tachadas de "*rudas*" y con rostros de un "*resplandor sangriento*", ofrece un constaste cuando la emoción "*religiosa y litúrgica*" las sobrecoge. Afirma que para las almas "*viejas e infantiles*" las palabras latinas tienen un "*temblor enigmático y oculto*" —alternado con "ignoto"—, con lo que se pone énfasis en su estulticia. En el retrato de estos personajes Valle-Inclán se sirve de la hipérbole permanente, con la que denuncia una realidad sórdida.

Explicación 19. La preceptiva literaria indica que un retrato o semblanza se realiza mediante una prosopografía, que es la descripción física de una persona, y una etopeya, que es la descripción psicológica, moral y de sus costumbres.



Profundizaremos líneas después en el poder de las figuras retóricas empleadas en la didascalia estudiada para poblar la pieza de figuras grotescas de baja catadura moral, con intenciones insolidarias y perversas, motivadas por el egoísmo o por la desesperación.

D) AMBIENTACIÓN, TEMPORALIDAD Y AMPLICACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO **Explicación 20**

Casi la totalidad de las acciones de *Divinas palabras* remite a escenarios naturales, cuyas calidades son, en principio, de difícil adaptación a las tablas. No es baladí que sea principalmente una obra de exteriores, en la que son escasos los interiores y, cuando los hay, son oscuros y claustrofóbicos (la iglesia vacía y fría, la tétrica casa del sacristán y su esposa, la taberna donde muere Laureano) **Explicación 21**. Se entiende así la relevancia de que en la acotación final comentada Valle-Inclán desplace a los personajes centrales desde fuera hacia dentro de la iglesia (desde el "atrio" y el "pórtico"), no solo físicamente. **Explicación 22**

Pero no es esta la principal novedad de su teatro desde el punto de vista espacial. En la obra hay una clara ruptura del espacio escénico ordinario. La sucesión de escenarios es constante, pues en cada jornada se producen continuos cambios de localización y, en ocasiones, dentro de una misma escena, como en la escena 8.ª de la Jornada II, al irrumpir El Cabrío con sus poderes de transmutación. Cuando Mari Gaila se transporta sensualmente a lomos de éste, los verbos de movimiento se sincronizan con la progresiva excitación del personaje y, a la vez, se escucha "el rumor de los maizales" que acompaña a sus suspiros. Al final del viaje, está en la puerta de su casa acompañada por el carretón del idiota. Sin esta acotación, el cambio espacial hubiera sido el habitual: la escena habría terminado con Mari-Gaila en el camino y en la escena siguiente hubiera llegado a su casa. Sin embargo, Valle-Inclán prolonga la escena y, de esta forma, integra en el texto dramático otro narrativo. **Explicación 23**

Aunque en menor grado que en la descrita, en la acotación extractada de *Divinas palabras*, se condensan también varias acciones. No solo es la entrada de Mari-Gaila reconducida por el camino de la moralidad, sino también el plano detalle de los rostros resplandecientes, unos temerosos ("o falta quien se esquite con sobresalto"), otros dedicados a tranquilizar al resto ("y quien aconseje cordura"), entre tanto la atención se debe dirigir también a las palabras latinas que "vuelan del cielo de los milagros" y a la tonalidad que imprime la escena. Así pues, cuando nos referimos al espacio, tiempo y ambientación que reflejan las acotaciones del teatro valleincliniano, conviene incidir también en que su carácter visual y sonoro va acompañado de una evolución espaciotemporal y de una multiplicidad de planos —lo que se llamarían "panorámico", "plano secuencia", "plano americano", "plano detalle"—, conjugando influencias del relato novelesco, la pintura cubista o el código filmico.

Su apuesta por otorgar valor literario a las didascalias convirtió a Valle-Inclán en un dominador de las anotaciones escénicas que llegaban a ser narraciones paralelas a la acción de la obra **Explicación 24**. Por un lado, había aprendido esta versatilidad espacial de la multiespacialidad del teatro de Shakespeare, también presente en un género artístico nuevo en su tiempo: el cine. Así pues, sus acotaciones se han relacionado también con el lenguaje cinematográfico, ya que parecen hechas para que las refleje una cámara o una voz en off.

Explicación 20. En este epígrafe es fundamental referirse, de forma explícita, al nivel literario de acotaciones como la comentada, a su valor narrativo y a la visión escénica que proponen.

Explicación 21. Y, como en los exteriores, el cerco sobre un personaje es una tónica general en los interiores de la pieza:



Imagen de la representación de *Divinas palabras*. Teatro María Guerrero, 23/02/2006. Dirección: Gerardo Vera. Versión: Juan Mayorga. Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda y Gerardo Vera (Fuente:

<https://www.ricardosanchezcuerda.com/es/escenografias/teatro/divinas-palabras.html>.

[Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2020]).

Explicación 22. En el montaje de *Divinas palabras*, el aparato técnico debe aunar la oposición luz-oscuridad, soledad-muchedumbre y dentro-fuera:



Imagen de la representación de *Divinas palabras*. Teatro María Guerrero, 23/02/2006. Dirección: Gerardo Vera. Versión: Juan Mayorga. Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda y Gerardo Vera (Fuente:

<https://www.ricardosanchezcuerda.com/es/escenografias/teatro/divinas-palabras.html>.

[Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2020]).

Explicación 23. Para apreciarlo, incluimos la cita completa de este pasaje: "EL CABRÍO revienta en una risada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra



En cuanto a la dimensión temporal, si nos ceñimos a las dos líneas argumentales que sustentan *Divinas palabras*, reparamos en que la representación del tiempo está siempre dividida en tres. Speratti-Piñeiro (1968) sugiere en que su sucesión temporal, de temporalidad discontinua, es de una depurada técnica narrativa. Por ejemplo, la muerte de Laureano 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 su cuerpo muerto, sin obviar el salvajismo en el relato del destrozado de los cerdos. Son tres secuencias y fases diferentes, con saltos en el tiempo que en narrativa serían *analepsis* y *prolepsis*, y en cine *flashbacks* y *flashforward*. Concentrar el desarrollo de los hechos permite a Valle-Inclán demorarse y disfrutar de cada uno de los tiempos, y además, para evitar el efecto no deseado de lentitud, recurre también en muchos pasajes a una multiplicación de personajes y de ambientes, lo que Míguez Vilas llama "visión cinética de escenas superpobladas" (2002: 100), para lo cual extrae la muestra de la propia obra: "*Rien los mendigos, negros y holgones, tumbados a la sombra de los árboles. [...] Mozas vestidas de fiesta pasan cantando, entre tropas de chalanes y pálidos devotos que van ofrecidos...*" (II, 2). Como estamos comprobando, en *Divinas palabras* la presencia sensorial y la selección de "lo mirado" parcelada en microsecuencias, compensan, cuando se requiere, el estatismo de la acción argumental.

E) NOVEDAD TÉCNICA Y ESTÉTICA EN EL CÓDIGO LUMÍNICO Y LOS USOS CROMÁTICOS: ECOS DE LA PINTURA, DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL CINE.

Las acotaciones fueron para Valle-Inclán un espacio de experimentación con el que poner énfasis también en la escenografía y en la iluminación, influido por "ismos" como el Expresionismo o el Impresionismo, además de por otros movimientos de base pictórica como el Cubismo, que tan bien conocía, ya que era crítico de exposiciones artísticas (Oliva, 2002; Oliva/Torres Monreal, 2003). A todas luces, en esta didascalía, como en tantas otras de *Divinas palabras*, el dramaturgo transforma su palabra en un pincel, añadiendo a las técnicas pictóricas otras aportadas por la fotografía y el cinematógrafo:

a) En el arte pictórico, si la perspectiva fue uno de los grandes logros desde el Renacimiento italiano y permitió que las tres dimensiones dieran una sensación de profundidad inédita hasta entonces, Valle-Inclán la traslada a su teatro. Para comentarlo debemos relacionar la acotación analizada con otros momentos de la pieza. Varemos así que, a la perspectiva *lineal* añade la perspectiva *menguante* (Urrutia, 1987), resultado de desdibujar los contornos de los personajes a medida que el ojo se aleja de ellos, como en la pintura o la fotografía: "*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). Por el contrario, con una perspectiva *creciente* ensaya un acercamiento casi cinematográfico: "*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). Este se inicia con planos generales y acaba aislando detalles de objetos o gestos significativos, todo un *zoom avant la lettre*, también en el fragmento analizado: "*No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura*". No obstante, el juego con la perspectiva no se queda ahí en estas

vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor de maizales. MARI GAILA se sienta llevada en una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas las sacudidas de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del CABRÍO. MARI GAILA se desvanece, y desvanecida se siente llevada por las nubes. Cuando, tras de una larga cabalgada por arcos de Luna, abre los ojos, está al pie de su puerta (...)" (Valle-Inclán, 1991: 93).

Explicación 24. ¿Cuáles venían siendo sus referentes para que las acotaciones adquirieran ese cariz novelesco? Explicamos que el teatro de Shakespeare y la influencia del cine.



innovaciones: como hace con los espacios, utiliza el sistema de iluminación como recurso de alejamiento o acercamiento igual que los pintores recurren a la languidez o vivacidad del tono y el brillo. Establece así las distancias y las formas y amplifica el espacio: "*cambia el sangriento resplandor de los rostros*", "*los oros del poniente flotan sobre la quintana*", "*Al penetrar en la sombra del pórtico*".

b) Míguez Vilas (2002: 101) aprecia trazados perpendiculares en la descripción de algunas localizaciones: "*Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses*" (I, 1); caminos que son líneas de fuga que convergen en el punto sobre el que el narrador convoca la atención, la Iglesia, cuya verticalidad potencian los cipreses, cuando la horizontalidad viene dada por las sepulturas.

c) Así como hay pasajes de *Divinas palabras* que son expresionistas por el uso marcado de la luz y de determinadas tonalidades Explicación 25, y por lo tanto próximos al esperpento, varios críticos intuyen la influencia de la pintura impresionista, experimentada por Valle-Inclán en las metáforas y la musicalidad de las *Sonatas*, o en la frescura de la oración breve y de predominio nominal, enumerativa e *impresionista* de *Divinas palabras*. Es *impresionista* cuando pinta, por ejemplo, la escena dejándose llevar momentáneamente por los sentidos: "*Los oros del poniente flotan sobre la quintana*". Explicación 26

d) Junto a los apuntes indicados, en sus obras tiene un papel protagonista el carácter simbólico de la luz y el color, tan presentes en el Simbolismo y en el Modernismo. Y de ello da cuenta la didascalía que comentamos, que de nuevo no se entiende en su totalidad si no es relacionada con las acotaciones precedentes: durante toda la pieza el autor ha ido ordenando a sus personajes principales en torno a los supuestos simbólicos de luz y oscuridad, revelando "dos niveles de coloreado en la obra, técnica muy impresionista: sobre un fondo de vivos colores (...) se mueven los personajes en blanco y negro. Así, el color de fondo cubre la localización popular, mientras el juego de luces y sombras destaca el verdadero drama moral de la obra. Se produce, de esta manera, un impacto contrastivo (...) Pese a su *contenido* simbólico, es *estéticamente* cercano al expresionismo que llevará directamente al esperpento" (Gallego Zarzosa, 2009-2010: s/p).

El código lumínico que compone *Divinas palabras* es alegórico y ayuda en la creación de ambientes muy concretos Explicación 27: escenas lúgubres, situaciones inquietantes, descripciones desagradables desarrolladas bajo las pautas del grotesco. Así pues, el contraste luz/sombras transmite un significado profundo que se debe descifrar. Hay un juego de iluminación para definir el contorno de la iglesia y sus formas, y, además, Pedro Gailo siempre está connotado en la sombra y oscuridad: "*apaga los cirios bajo el pórtico románico*" (I, 1). Al principio y al final de la obra lleva una vela apagada por él mismo, por lo que este objeto que antes portaba luz, no lo hace ahora, y por esta causa, no motiva el resplandor de los rostros ni la sombra del pórtico. En contraposición, el blanco es la ingenuidad, y está en la luna, en la piel de Simoniña, en el cuerpo de Mari-Gaila —"*toda blanca y desnuda, quiere cubrirse con la yerba*" (III, 3)—, en las camelias de Laureano muerto.

Por otro lado, si los protagonistas están caracterizados en términos de blancura o tonos sombríos, Valle-Inclán ha reservado otras tonalidades para el entorno en que se mueven los personajes y también para

Explicación 25. Utilización expresionista de la luz y el color en uno de los montajes de la obra:



Imagen de la representación de *Divinas palabras*. Teatro María Guerrero, 23/02/2006. Dirección: Gerardo Vera. Versión: Juan Mayorga. Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda y Gerardo Vera (Fuente:

<https://www.ricardosanchezcuerda.com/es/escenografias/teatro/divinas-palabras.html>.

[Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2020]).

Explicación 26. Impresionista, también, cuando se basa en una impresión visual fugaz y la traduce al lenguaje teatral con pinceladas de colores complementarios, sin mezclar, en lugar de dibujar figuras con contornos y líneas definidas.

Explicación 27. Del simbolismo de la luz y de la oscuridad en la pieza da cuenta el documento gráfico tomado de la siguiente representación:



Imagen de la representación de *Divinas palabras*. Teatro Monumental de Madrid, 28/01/1977. Dirección y dramaturgia: Víctor García. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz. Fondo CDAEM (Fuente: <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/N%C2%BA123-DIVINAS-PALABRAS-19-20.pdf>. [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2020]).

escenografías simbólicas: en la estampa que comentamos es importante la mención al dorado del que se reviste a Mari-Gaila ("*los oros del poniente flotan*"), santificación de la pecadora con uno de los colores de mayor prestigio y presencia en la liturgia católica, ya que dorados son el cáliz, los adornos de las iglesias, las coronas de los santos o el fondo de los retablos, "preparando cromáticamente el final de *Divinas palabras*" (Gallego Zarzosa, 2009-2010; s/p). Notemos que la presencia del dorado es constante en escenas previas a las que ponen término a la obra: "*reflejos de oro en la penumbra*", "*ante el río cubierto de oros*", "*con sus bueyes dorados*" (III, 4).

F) SIMBOLISMO DE LOS OBJETOS DEL TEXTO

Aunque ya se han mencionado en otras partes del comentario, reiteramos que, entre los *objetos-símbolo* de la acotación, destacan tres **Explicación 28**. El primero es un elemento de *atrezzo*: la vela apagada, cuyo simbolismo se ha detallado en el estudio de la iluminación y la colorimetría. Los segundos son las "losas sepulcrales", frías como lápidas, fúnebres porque son el entierro del afán vitalista de Mari-Gaila. En la dimensión espacial y relativa al movimiento es significativo que ésta "pise" las "piedras sepulcrales"; esto es, es obligada a entrar en un espacio tétrico, opuesto a todo lo que ella personifica: lozanía, carnalidad y energía, barbarismo pagano y ancestral que ha de ser dominado. Finalmente accede a "penetrar" —el autor incide en este verbo, también alusivo a la comprensión, a la asimilación— en la iglesia, tras el perdón de su marido y purificada por las "divinas palabras". Tal es su nivel de depuración que cree ver en el rostro del "idiota" a un ángel porque está coronado por el tercer objeto de especial simbolismo en la obra: las camelias, que, a los ojos de Mari-Gaila, convierten a Laureano a un querubín. Así, el muchacho hidrocéfalo experimenta una transición, al pasar de estar deshumanizado en el carretón —cosificado, tratado como un objeto— a adquirir un estatus sobrehumano: "*se le aparece como una cabeza de ángel*".

G) RASGOS ESTILÍSTICOS

Nuestro interés por enfatizar aspectos concretos del texto nos lleva, como no podía ser de otro modo, a recalcar que las acotaciones de *Divinas palabras* podrían ser un texto literario en sí mismo, y que esta didascalía no supone una excepción. La selección del cuadro pinta una realidad total, denotada y connotada con gran precisión con una prosa muy sensorial. Aunque no es todavía el compendio de rasgos estilísticos propios del código de grotesquización creado por Valle-Inclán que llegará a su cénit con *Luces de bohemia*, deja claro que el método escogido para sus esperpentos es evocar la realidad mediante la ironía y la hipérbole propias de la estética grotesca (García-Pascual, 2006).

Deliberadamente, en *Divinas palabras* entrelaza, además, dos registros de lengua: el coloquial, rural y popular de los habitantes de Viana, y el pseudo formal o falso nivel culto de Pedro Gailo, que resulta cómico por desentonar en ese ambiente. En escenas anteriores, de lo coloquial ha pasado a lo vulgar en algunos parlamentos puestos en boca de gentes alcoholizadas. Asociado a ello, ha explotado diferentes *niveles de uso* del lenguaje, como el argot del campesinado, o el milagrero-pordiosero de feria, propio de comunidades aisladas (modismos, localismos). En tanto en las secciones dialogadas puede ceder la voz a expresiones vulgares y

Explicación 28. Sobre la fuerza visual de los elementos del *atrezzo*, otra secuencia de la obra incide en el cerco, en la red tendida sobre Mari-Gaila al ser tratada como un animal capturado por las gentes que la acusan de adulterio:



Imagen del montaje de *Divinas palabras* en el Centro Internacional de Investigación Teatral TNT de Sevilla, del Grupo "Atalaya", en 1998. Dirección: Ricardo Iniesta. Fotografía de Luis Castilla. (Fuente: <https://carmendegiles.com/content/divinas-palabras>. [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2020]).



desublimadas, se reserva el área más adecuada para la expresión refinada y pulcra: las acotaciones. En ellas puede dar entrada a los arcaísmos, a la reiteración nominal con efectos musicales, al gusto por la esdrújula, al eco conceptual, a cultismos, entre otros muchos usos de depurada expresión literaria. Se percibe así un doble rasero tonal que se acentúa desde las escenas 3.^a, 4.^a y 5.^a de la tercera jornada, en las que, mientras la historia camina de la mano de la degradación de los personajes y sucesos, se estilizan las acotaciones con profusas referencias poéticas y pictóricas: "*El sol traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río*" (III, 3); "*como el carro de un triunfo de faunalias*" (III, 4); "*la iglesia de románicas piedras dorada por el sol*" (III, 5). Sirve también de ejemplo el contraste entre una escena (III, 3) en la que Simoniña recoge dinero para el entierro, y la siguiente (III, 4), que detalla el encuentro sexual entre Mari-Gaila y Séptimo Miau. Tras ser descubiertos, el pueblo fuerza a la mujer a desnudarse. Frente a estas situaciones carnales, la espiritualidad connotada por el color dorado destaca en las descripciones de las tres últimas escenas. Frente a la miseria moral, un aire de divinidad y de misterio las inunda.

Como se aprecia en el fragmento, su autor emplea un léxico de gran poder evocador y, en el plano semántico, numerosos procedimientos retóricos: la metáfora ("*bajo un velo de lágrima*"), la metonimia ("*los oros del poniente*") —también en forma de sinécdoque ("*la enorme cabeza del idiota*")—, la sinestesia ("*sangriento resplandor de los rostros*", "*las almas respiran*", "*las palabras vuelan*"), el oxímoron ("*viejas almas infantiles*"), el sarcasmo ("*aquel mundo milagrero*"), la reiteración del adjetivo especificativo para tematizar la dimensión lúgubre y la ignorancia de los personajes ("*losas sepulcrales*"-"*piedras sepulcrales*", "*viejas almas infantiles*"-"*almas rudas*", "*emoción religiosa y litúrgica*"-"*temblor enigmático y litúrgico*", "*¡Milagro del latín!*"-"*palabras latinas*"-"*latín ignoto*"), el uso del adjetivo explicativo (o epíteto) en posición antepuesta para acentuar el aire de misterio ("*sangriento resplandor*", "*áureo y religioso prestigio*"), una solemnidad a la que contribuyen también figuras de repetición como la reiteración o el pleonasma ("*losas sepulcrales*", "*religiosa y litúrgica*"). Todos estos recursos estilísticos contribuyen a crear una red de significación que requiere de un gran esfuerzo imaginativo.

CONCLUSIONES

El fragmento escogido pone de relieve varios aspectos de interés desde el punto de vista de la historiografía teatral, entre los que resumimos los siguientes **Explicación 29**:

1. Es posible delimitar la especificidad de los textos didascálicos en las Artes Escénicas contemporáneas, en tanto son componentes esenciales que tienen sus propias peculiaridades. En el pasado hubo ausencia casi total de acotaciones (teatro griego y teatro renacentista y post-renacentista europeo), en el siglo XVIII comenzaron a ser más extensas, llegaron a ser utilizadas de forma profusa con el naturalismo, hasta incrementarse significativamente en el teatro europeo posterior. Pronto comenzó a haber excepciones, en España por ejemplo las acotaciones en verso del teatro modernista, las del teatro experimental de García Lorca o las de Valle-Inclán, muestras excelentes para estudiar la progresiva importancia que fueron cobrando en la *re-teatralización* de la escena. Partiendo de esta sucinta secuenciación, hemos escogido la acotación final de *Divinas palabras* por ser una muestra emblemática de cómo la literatura

Explicación 29. Efectuamos una *recolectio* de aspectos centrales de nuestro comentario, que hemos definido con más precisión anteriormente.



dramática del siglo XX fue perfeccionado las didascalias, ampliándolas en contenido e importancia. Fueron trascendiendo el mero carácter técnico que tenían cuando, solo dirigidas al personal de dirección, escenografía, vestuario, figurinismo y a otros miembros del equipo artístico, no cuidaban tanto su registro y estilo.

2. En relación con el inconformismo de estirpe romántica, Valle-Inclán aborreció pronto la serenidad reflejada por los modernistas, decorada de aromas, colores y exotismo. De igual manera se burló de los escritores del 98, sus compañeros de generación, que encontraron la tierra en la que enraizar sus propias obras: Castilla. A Valle-Inclán no le atrajo la revitalización del terruño ni fundar un lugar común castellano, geográfico y retórico, sino iniciar un proceso a la inversa: convirtió su Galicia natal en un espacio mítico, aunque, llegados los primeros conatos de esperpento, rechazó la atemporalidad de la farsa modernista.

3. En línea con el mejor teatro de vanguardia europeo, conectó con tendencias que intentaban mostrar lo inefable (Simbolismo, Surrealismo, Expresionismo, Cubismo), en plena crisis del diálogo teatral tradicional, en un momento en el que la escena de calidad daba entrada a los avances en escenografía e iluminación, atenta a las preferencias de los espectadores, cada vez más atraídos por el espectáculo visual. Las acotaciones le dieron la posibilidad de romper la verosimilitud y el estatismo del drama decimonónico realista-naturalista, pero todo ello sin distanciarse de las formas autóctonas del teatro español de más tradición.

4. No solo tenía un gran conocimiento de la dirección de espectáculos y de la puesta en escena más allá del "teatro a la italiana", sino que elaboró acotaciones como la referida teniendo en cuenta la representación además de la lectura. Lejos del tópico de que escribió sus obras pensando que serían irrepresentables, en realidad explicitó un amplio abanico de recursos y señaló numerosos caminos escenográficos y de interpretación. Se resistió a componer constreñido a las posibilidades de montaje en su momento, ya que confiaba en que algún día podrían escenificarse.

5. En pro de un teatro total que abarcara diferentes elementos de la expresión escénica, cuidó, sin embargo, también, el estilo literario de las didascalias tanto como hizo con el de los diálogos. Renovó estas orientaciones escénicas de forma profunda en lo técnico y en estilístico, ya que entendió que eran un lugar inigualable para asentar su visión desasosegante de la realidad. Supo aprovechar su gran talento narrativo para potenciar en sus didascalias diversas experiencias sensitivas, definir estados de ánimo y encerrar valores emotivos en las palabras. Así, en esta acotación se condensan referencias espaciales sobre una ambientación muy elaborada, alusiones a la iluminación y los efectos sonoros, la proxémica y quinésica, la prosodia y los objetos simbólicos, además de ser cauce para connotar características psicológicas haciendo que la verosimilitud sea accesoria. Las dota de una función narrativa y muestra espacios físicos, sensoriales y estéticos. Pone así el foco en temas tan esenciales como la ignorancia del pueblo que no ha podido recibir una educación, la incultura como desencadenante de la credulidad, la violencia de las personas frustradas, la falta de piedad o el comportamiento indigno que causa repulsión. Con ecos de la pintura, la fotografía y el cine, alterna una buscada mirada intrusiva con un amplio despliegue de efectos de distanciamiento hacia los personajes embrutecidos y privados de moralidad.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- _____. "Teatro y Semiología". *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004): 497-508.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Tres maestros ante el público: Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*. Madrid: Alianza, 1973. Se cita de *Obra Completa*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe, pp. 185-280.
- CALERO HERAS, José (1971): «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán», *Prohemio*, 2/2 (septiembre), pp. 257-271.
- CANOA, Joaquina. *Semiología de las "Comedias bárbaras"*. Madrid: Cupsa, 1977.
- DIEGO, Fernando de. "Autonomía del discurso didascálico en el teatro español del siglo XX", en Antonio Vilanova (Ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1989). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1713-1719.
- DOUGHERTY, Dru y Eugenio SUÁREZ GALBÁN. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- ESCRIBANO, José G. "Estudio sobre *Divinas palabras*", *Cuadernos Hispanoamericanos* 273 (1973): 556-569.
- GALLEGO ZARZOSA, Alicia. "El simbolismo de la luz y el color en *Divinas palabras*", *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010) <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/divipal.html>
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo. *Aproximación al lenguaje esperpéntico ("La corte de los milagros")*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel. *Formas e imágenes grotescas en el teatro español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- GREENFIELD, Sumner M. *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1972.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Tübingen: Georg Olms, 2010.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Teatro de palabras: Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- INGARDEN, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique* 8 (1971): 531-538.
- LAILLOU SAVONA, Jeanette. "La didascalie comme acte de parole", en Josette Féral (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal: Hurtubise, 1985, pp. 231-246.
- MARINIS, Marco de. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Colección de teatrología dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- MÍGUEZ VILAS, Catalina. *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- OLIVA, César: "El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán", *Anales de Literatura española* 15 (2002): 109-122.
- ____ y Francisco TORRES MONREAL. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra, 2003 (7.ª ed. ampliada).
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. París: Editions Sociales, 1980.
- RISCO, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*. Madrid: Gredos, 1966.
- ROJAS YEDRA, Rubén. "Las acotaciones de *Divinas palabras*. Nuevos valores". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 25 (2016): 313-324.
- ROMERA CASTILLO, José. *Semiótica literaria y teatral en España*. Madrid: Edition Reichenberger, 1988.
- SEGURA COVARSI, Enrique. "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)". *Revista de Estudios Extremeños* 3 (1972): 455-472.
- SPANG, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- SPERATTI-PIÑEIRO, Emma Susana. *De Sonata de Otoño al esperpento (aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Madrid: Tamesis Book Limited, 1968.
- THOMASSEAU, Jean Marie. "Les différences états du texte théâtral", *Pratiques* 41 (1984): 99-121.
- TRANCÓN PÉREZ, Santiago. *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. París: Éditions Sociales, 1982.
- URRUTIA, Jorge. "Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (A propósito de *Divinas palabras*)", *Ínsula* 491 (1987): 18.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1979.
- _____. *Divinas palabras: tragicomedia de aldea*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (coord. y ed.). *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish Studies, 2001-2002.