

**VALLE-INCLÁN EN GALEGO.
RECEPCIÓN
E REPRESENTACIÓNS
ESCÉNICAS NA GALICIA 2.0**

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho

Xaneiro de 2017. Os dereitos da obra de Ramón del Valle-Inclán pasaban a ser universais, o cal supuña unha notable mudanza nas políticas de tradución e divulgación dos textos do autor, ao quedaren libres de restricións legais, unha vez que as estratexias de xestión da obra levadas a cabo polos herdeiros non favoreceran a posibilidade de representalo en galego. Esta circunstancia estaría, ademais, moi vencellada ás orixes do teatro público en Galicia e á pretensión de incluír a Valle-Inclán dentro do seu repertorio de autores clásicos:

Nós montamos o CDG partindo da nada. Non existía nada, nin administrativamente nin tecnicamente falando, non había infraestrutura. Había que buscar onde ensaiar, onde almacenar as escenografías, onde construílas, etc. A intención inicial era que o CDG iniciara a súa andaina con ‘Divinas palabras’ en galego, íao dirixir Xulio Lago e atopámonos Luís Álvarez Pousa –director xeral de Cultura– e eu coa prohibición tallante de Carlos Valle-Inclán, o fillo, que xa morreu. Recordo perfectamente unha viaxe a Pontevedra, recibíunos na súa casa, un señor moi amable e respectuoso, pero imperturbable, que non aceptou a pesar dos nosos argumentos. E, seguindo a idea de que debería ser un centro nacional, que debería –por unha banda– ter o repertorio das grandes compañías de teatro de toda Europa, e por outra banda, apoiar a dramaturxia propia. Desde esa perspectiva o primeiro espectáculo foi ‘Woycek’, para substituír a ‘Divinas palabras’. (Alonso 2017)

É, polo tanto, a partir da liberalización dos dereitos da obra, cando os dramas valleinclanianos soben por primeira vez aos palcos de Galicia representados na súa lingua propia. Este fito significaba un novo chanzo na complexa –e ás veces complicada– posición e recepción que Valle tivo no sistema teatral galego. Un teatro que, a teor do número de montaxes –catro estreos en dous anos–, acollía con deveso os seus textos dramáticos. Valle-Inclán chegaba á escena galega do século XXI, á Galicia 2.0, moi diferente daquela que retratara en boa parte da súa obra literaria.

O obxecto de estudo deste traballo estará centrado, xa que logo, nas montaxes teatrais de Valle-Inclán en Galicia e en galego desde o 2017, ofrecendo un sumario das estratexias de tradución e adaptación escénica. Esta análise pretenderá aproximarse á recepción que o sistema teatral está a facer da literatura dramática do autor no último lustro.

1. VALLE-INCLÁN E O TEATRO GALEGO

Téndese, a miúdo, a analizar a biografía dun escritor como un feito estático, desde posturas esencialistas construídas por imaxinarios culturais específicos e discursos historiográficos consolidados. Esta foto fixa, comprometida nun escritor como Valle –inqueda, libre e contradictorio– determinou, en grande medida, o ruído que a súa figura ocasionou na literatura galega.

Bourdieu (2004) lémbra-nos, non obstante, que a traxectoria dun axente cultural é dinámica e cambiante. Obedece a factores diversos que condicionan os espazos sociais ocupados polo escritor, e, xa que logo, as súas opcións e como é percibido dentro do propio campo. Valle e o seu teatro son unha proba ben evidente destes vaivéns diacrónicos. É un feito coñecido a difícil relación que a súa literatura dramática tivo co teatro da época, que, agás excepcións, acolleu con frialdade, cando non con desinterese, os seus textos, o cal creaba unha disonancia co crecente e sólido recoñecemento literario que estaba a acadar. É pola literatura, e non polo teatro, pola que chega a ser un autor de prestixio (Iglesias Santos 1998).

De igual modo, a medida que se acrecenta a súa posición como unha figura central nas letras españolas, tórnase problemática na cultura galega, na que, non obstante, terá unha acollida cambiante. A actividade na vida cultural madrileña, a pertenza –*malgré lui*– ao grupo do 98 e a lectura política que fará a historiografía española deste núcleo xeracional¹, xeran certa adversidade cara ao autor nun momento no que a literatura galega manifesta unha forte reivindicación identitaria, expresada nas coñecidas proclamas do Manifesto *Máis alá!* contra Valle-Inclán como mestre dos *Pollitos bien*. A estigmatización de Valle, realizada por Álvaro Cebreiro e Manuel Antonio, quedará ben fixada no imaxinario de certas posicións do sistema cultural galego, propiciando, a miúdo, a ignorancia, cando non hostilidade, cara ao escritor ao longo de todo o século XX².

¹ Véxase a este respecto Núñez Sabarís (2011) e como a fortuna historiográfica dos conceptos de *noventayochismo* e *modernismo* está condicionados por factores políticos, culturais e académicos.

² Ben é certo que Manuel Antonio matizaría posteriormente as súas palabras (Varias 2019) e Álvaro Cebreiro foi un dos artistas que retrataron a Valle-Inclán, con caricaturas entre o 1923 e 1924 (Santos Zas *et alii* 2016: 240), concedéndolle, deste modo, o recoñecemento que anteriormente lle negara. Por outra banda, a percepción de ambos non sería dominante entre os escritores galegos da súa xeración: “Esta liña receptiva iniciada por Manuel Antonio que considera a Valle-Inclán como capitán dun barco que navega baixo bandeira allea, a do idioma castelán, semella non ter demasiados continuadores se valoramos os posteriores discursos de acollida entre as personalidades do galeguismo e do nacionalismo. Tal é o caso de Antón Vilar Ponte que, valorando moi decisivamente o papel galeguizador das representacións teatrais, segundo os fins das Irmandades da Fala, acaba pedindo que se escenifiquen as obras de Valle, en castelán ou galego, en vez de zarzuelas alienantes e das obras de Pemán” (Axeitos 2004: 8).

Prevalecerá durante tempo esta visión, que pasaba por alto os anos de formación literaria en Pontevedra, as proximidades cos teóricos do rexionalismo e a amizade, por vía paterna, con Murguía, autor do prólogo do seu primeiro libro, *Femeninas*.

Pero, sobre todo, ignoraba a ascendencia que a vida e obra de Valle-Inclán tivo a partir dos anos 20, motivada pola súa oposición ao autoritarismo de Primo de Rivera, así como as súas simpatías pola República. Era o momento tamén do escritor (máis) político, no que o esperpento se impuña como unha combativa e orixinal estética. Este Valle obterá o recoñecemento e o respecto da intelectualidade antifascista, tamén da galega, que o acompañará ata a súa morte. E mesmo en proxectos artísticos, como o de Castela –caricaturista do autor– que elaborará os decorados de *Divinas palabras*, na súa estrea en 1933³.

Se poliédrica foi a traxectoria do escritor, non menos o será o seu proceso de canonización. A institucionalización de Valle non se alcanza ata tempos relativamente recentes. Os anos 80, coincidindo co asentamento da democracia e as redes teatrais por todo o estado, contemplan, por fin, a canonización da súa obra. Oliva (2000) facía balance, no final do século pasado, da imaxe do teatro do autor, sinalando o absoluto esquecemento dos anos 30 e 40, a revitalización a partir dos anos 60 –servindo de maneira ambivalente tanto para o teatro comercial como para o independente– ata se converter en referente universal (véxase a crítica e teoría académica sobre a súa obra) nas dúas últimas décadas do XX.

O artigo de Oliva saía publicado nas actas do congreso internacional *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, que a Universidade de Santiago de Compostela organizara con motivo das efemérides do 98. En paralelo, o Centro Dramático Galego convocaba o *Programa Valle-Inclán 98*, no que se incluía a montaxe de *Ligazón*, *Las galas del difunto*, *La cabeza del Bautista* e *El embrujado*. Manuel Guede, José Martins, Helena Pimenta e Eduardo Alonso foron, respectivamente, os responsables de poñer as catro pezas en palco (Centro Dramático Galego 1998). A aposta do CDG, como é amplamente coñecido, deu lugar a unha importante polémica. A imposibilidade aínda de representar a Valle en galego motivou as protestas no eido político e teatral. Máis alá das cuestións lin-

³ Sobre a relación de Valle-Inclán con Galicia e a recepción do galeguismo, véxanse os artigos de Axeitos (2004a e 2004b) e Santos Zas (2007).

güísticas en liza, latían aínda os prexuízos que acompañaban a imaxe de Valle. Non deixa de ser a este respecto ilustrativo que Guede (2007) desenvolvía a súa opinión sobre a polémica nun artigo que titulaba “Políticos bien: 1998”, adaptando a expresión utilizada por Cebreiro e Manuel Antonio, a cuxo manifesto aludía nas súas páxinas⁴.

Con todo, a entrada no XXI mudou considerablemente o espazo de Valle-Inclán na cultura galega. A universalización do autor, unha axenda menos preocupada por cuestións identitarias e, xa no eido teatral, o proceso de desfiloloxización (López Silva 2018), motivaron unha maior apertura cara á súa obra.

Este proceso de apropiación cultural constatouse coa exposición *Outros verbos, novas lecturas: Valle-Inclán traducido (1906-1936)* que en 2014 lanzaba o Consello da Cultura Galega, comisariada por Rosario Mascato (Consello da Cultura Galega 2014). O circuío internacional da mostra evidenciaba, ademais, que a cultura galega asumía como propio o legado do escritor arousán. Este contexto resultaba, en suma, propicio para o acollemento da súa obra dramática polo teatro galego.

A liberación dos dereitos de autor posibilitou a publicación de numerosas edicións críticas, traducións e estreas teatrais en diversas linguas⁵. No caso galego, Valle pasaba, por fin, a formar parte dun repertorio no que xa entraran había tempo Shakespeare, Pirandello ou Becket.

2. VALLE-INCLÁN NO TEATRO GALEGO

Dúas compañías privadas, Excéntricas Producións e Teatro do Noroeste, e tamén o Centro Dramático Galego, en colaboración nun dos casos, coa compañía Chévere, propuxeron as catro montaxes das que nos ocuparemos. Catro espectáculos en menos de dous anos poñen de manifesto o empuxe dos textos dramáticos de Valle nos repertorios actuais do teatro galego.

⁴ Vid., a propósito da polémica, Vilavedra (2002), Villalaín (2005) e Guede (2007).

⁵ Por exemplo, en producións do Centro Dramático Nacional: *Luces de bohemia* estreábase no 4 de outubro de 2018 no Teatro María Guerrero, con dirección de Alfredo Sanzol. No mesmo teatro tivo tamén a estrea de *Divinas palabras*, o 13 de decembro de 2019, dirixida por José Carlos Plaza.

A publicación, ademais, en Edicións Positivas de tres das catros traducións/adaptacións, reforzan o proceso de institucionalización de Valle tamén na literatura dramática traducida.

2.1. *A cabeza do dragón*. Excéntricas Producións

A primeira montaxe dun texto de Valle-Inclán en galego foi obra da compañía Excéntricas Producións, con dirección e tradución de Quico Cadaval. O 3 de marzo de 2017, no Teatro Principal de Santiago de Compostela, *A cabeza do dragón* iniciaba esta serie⁶. A adaptación escénica de Cadaval conseguía recoller as principais achegas da estética dunha obra estrafalaria, como é esta farsa infantil para educación de príncipes. Así a titulou o autor, sempre atento á renovación dramática e á vangarda artística.

A incorporación da plasticidade visual, de elementos da danza e da interpretación mecanizada do teatro de monicreques incorporábase a esta sátira política e social que se mesturaba coa mitoloxía temática dos tradicionais contos de reinados, fadas, princesas e dragóns, a través dunha importante aposta pola xestualidade. En palabras de Cadaval, a peza é “unha farsa, é carnavalesca e hai un choque entre o conto tradicional e as actitudes críticas do teatro máis épico” (Cadaval 2017).

A escenografía de *A cabeza do dragón* expresábase sobre un xogo de música, iluminación e disposición escénica, evocando o mundo fantástico e alegórico da peza. A distorsión estética, tan cara a Valle-Inclán, facía dialogar cabaleiros, bufóns e dragóns co grotesco coro de moicanos, espadóns e taberneiras, que no palco do Teatro Principal se expresaron co xesto ridículo e absurdo, que caracterizaría tamén a estética deformada do esperpento. A posta en escena conseguía, xa que logo, transcender as tópicas representacións “entre a zarzuela e o drama rural” para ir ao encontro dunha peza que “está a medio camiño entre o modernismo esteticista –que o propio autor xa superara– e a parodia na que o discurso político se reconverte en carnaval. E, nese territorio fronteirizo, crea un universo no que o fantástico e o fatalmente realista se superpoñen para anularse reciprocamente” (Xestoso 2017).

⁶ A montaxe está dispoñible no canal de *Youtube* de Excéntricas Producións: <https://www.youtube.com/watch?v=GT9V7hfalf8&t=1506s> [última consulta: 25 de xaneiro de 2021]. As Imaxes 1 e 2, correspondentes ao espectáculo, están extraídas deste vídeo

A cabeza do dragón servíase dunha montaxe de factura coral, mais con pegada de autor. Así o evidencian as intervencións de Quico Cadaval, ao inicio da peza e antes de dar paso á última escena. A presenza no palco do director, ora como trasgo, ora como narrador das didascalias, proxectaba esa percepción demiúrxica, potenciada, neste caso, polo parecido físico con Valle-Inclán:



Imaxe 1

A integración das didascalias no texto escénico seguía unha estratexia empregada anteriormente en montaxes de Valle. Tanto José Luis Alonso, como César Oliva ou Manuel Guede optaron igualmente por este recurso escénico, xa fose a partir dunha voz coral, xa incorporando a Valle como personaxe⁷.

A opción de introducir as paratextuais didascalias no escenario reflectía a concepción metateatral e estetizada de Valle para favorecer a comprensión dos seus textos dramáticos, creados a partir de complexos palimpsestos discursivos e culturais.

⁷ “Recordemos que no sólo estamos hablando de acotaciones de principio de jornada, sino de las que trufan la acción dramática a lo largo del texto e, incluso (y esto es mucho más original), las que explican la decoración de la obra. José Luis Alonso, en 1966, no dudó en incorporar muchas de ellas a la representación, cosa que yo repetí sin dudar en *La reina castiza* que estrené a final de 1967. Alonso las incorporó inventando un personaje, una especie de Arlequín, que ayudaba a mover y señalar elementos de decoración. En mi caso pensé, influido por las teorías brechtianas tan novedosas en esos momentos, que los textos de las acotaciones se podían repartir entre cuatro personajes que hicieran una especie de coro popular” (Oliva 2015: 221).

Ademais do director da obra, completaban o elenco María Costas, Víctor Mosquera, Iván Marcos, Patricia Vázquez, Josito Porto, Yelena Molina e Marcos Orsi. O estreno de Valle en galego viña igualmente acompañado do recoñecemento da escena galega, obtendo os Premios María Casares (2018) á adaptación e tradución (Quico Cadaval)⁸, vestuario (Suso Montero), actor secundario (Víctor Mosquera) e actor principal (Iván Marcos). Este último compartía protagonismo coa actriz Yelena Molina, no papel da Infantina Brancaflor, revisando os imaxinarios representativos do texto dramático. Ao optar por Molina, propuña, na senda da arte contemporánea, unha lectura máis multicultural e mestiza dos contos tradicionais:



Imaxe 2

⁸ A diferenza das restantes obras que se analizarán, a tradución de Quico Cadaval non foi aínda publicada. Deixou, non obstante, algunha reflexión a propósito das dificultades de traducir a Valle ao galego: “Ese é un comentario técnico, que ten que ver coa tradución. Sempre se di que Valle-Inclán é moi bo de traducir porque está case en galego. Ese é un tópico e mesmo Josep Pla dixo: ‘Valle-Inclán é o mellor; pero non se lle entende nada porque escribe en galego’ [Risos]. Entón, dá a sensación que as obras de ambiente galego, onde hai un cruzamento de galeguismos lingüísticos, parecería que serían máis fácil traducilo. Por que? Porque parece que el o provoca empregando determinados termos léxicos, estruturas verbais, aínda que nesta obra hai moi poucos destes elementos. Ese tipo de usos é un recurso valleinclanesco do que, algún día, habería que discutir se realmente homenaxeaba como país ou non. Valle dicía que si...” (Cadaval 2017).

2.2. *Martes de Carnaval*. Centro Dramático Galego

A plasticidade do teatro de Valle bebeu de varias fontes, entre as que se poden destacar os ballets rusos de Diaghiliev, que actuaron no Teatro Real na primavera de 1916, deixando unha importante pegada na concepción estética e dramática da súa obra (Valle-Inclán 2018a).

Tamén o dinamismo narrativo e en imaxes do cinema, do que chegou a dicir que era o teatro que estaba por vir (Dougherty 1983: 168). Non se pode perder de vista este concepto para a interpretación dos efectos escenográficos e lumínicos que expresan os seus textos dramáticos e que terán tamén unha importante función nesta montaxe do Centro Dramático Galego⁹.

A idea escénica de *Martes de Carnaval* concederalle, asemade, unha importancia notable ás accións corais, ás representacións corporais, á concepción carnavalesca do texto dramático e á intertextualidade fílmica, dentro do habitual experimentalismo da compañía Voadora, á que pertence a directora escénica da montaxe.

Estreado o 20 de abril de 2017 e dirixido por Marta Pazos, o espectáculo incluía as pezas *As galas do difunto* e *A filla do capitán*. Inicialmente, a dirección ía ser compartida entre Tito Asorey e Marta Pazos, pero finalmente, dada a desconformidade do primeiro co proceso creativo e de selección dos intérpretes, Pazos asumiría o espectáculo ao completo. O texto, que respectará case integramente o texto orixinal, foi traducido por Manuel Cortés e publicado na colección *O Papel do Teatro* (Xunta de Galicia/Positivas).

As dúas pezas compuñan a triloxía do esperpento *Martes de Carnaval*. Falta-ban *Los cuernos de Don Friolera*, peza na que xunto a *Lucas de bohemia*, o autor formulou a súa idea do esperpento. O espello cóncavo, a realidade matematicamente deformada ou a superación da dor e da risa, que antecede a función de monicreques, sérvenos para darnos unha idea do que Valle pretendía ao internarse nas costuras políticas, sociais e culturais da España que desembocará na ditadura de Primo de Rivera.

Destruír para crear. Esa é a idea do esperpento. A caducidade da retórica teatral e a convencional linguaxe da traxedia non alcanzan para representar eses

⁹ O *teaser* do espectáculo está dispoñible no canal de *Youtube* do Centro Dramático Galego: <https://www.youtube.com/watch?v=PCIO8WFzLYc> [última consulta: 25 de xaneiro de 2020]. A imaxe 3 está extraída deste vídeo.

personaxes de destino trágico e xesto ridículo. Por iso, *Martes de Carnaval* articulaba estes códigos teatrais, coa danza, os referentes *kitsch*, o grotesco, o caricaturesco e a intertextualidade fílmica:



Imaxe 3

De modo que, se *Luces de bohemia* parte das convencións dunha traxedia clásica (incluso coa pauta aristotélica de non superar o día, na súa acción central) para transcendelas e superalas, o conxunto de moicanos, prostitutas e pícaros, confundidos con políticos, militares e escritores de fuste, dá a nota do equilibrio entre o farsesco e o trágico tamén en *Martes de Carnaval*.

O elenco de dez actores e actrices representan os temas favoritos da triloxía esperpéntica: a guerra de Cuba, o militarismo, as intrigas políticas ou as dominacións masculinas supoñen unha contundente crítica dos anos 20 do século pasado. A posición política e ética de Valle-Inclán, lonxe de perder actualidade, como sinala Noia (2017) na introdución do texto dramático, confúndese cun discurso que podería ser acuñado hoxe en día. *A filla do capitán* representa os abusos de poder dun militarismo que chegara a situacións extremas na decadencia do reinado de Alfonso XIII. A estampa final de Miguel Insua, interpretando a Primo de Rivera, a lomos dun cabalo/monarca, encarnado por Sergio Zearreta, compoñen a imaxe do teatro deshumanizado e caricaturesco que Marta Pazos levou a cabo na segunda das obras do espectáculo¹⁰:

¹⁰ Imaxe extraída da información da montaxe teatral do Centro Dramático Galego: http://centrodramatico.xunta.gal/cdg/centro/obra_h.php?id=cdg_obra9054&lg=gal [última consulta: 25 de xaneiro de 2020].



Imaxe 4

A parodia dos retratos institucionais do poder, incorporando os recursos á animalización degrada do esperpento valleinclaniano, encaixa coa aposta inter-artística e plástica deste *Martes de Carnaval*:

A primeira peza, *As galas do defunto*, comeza cunha composición que lembra ó pictórico. En concreto, *A balsa da Medusa* do francés Géricault. Os soldados, derrotados e sometidos ao peor das súas vidas, volven a un lugar que non os comprende nin os acolle, un lugar polo que loitaron e que lles quitou todo. Non hai nada que gañar nin que perder, o xogo rematou. Un curioso punto de comezo. En *A filla do capitán* chámamos a

¹⁰ Imaxe extraída da información da montaxe teatral do Centro Dramático Galego:
http://centrodramatico.xunta.gal/cdg/centro/obra_h.php?id=cdg_obra9054&lg=gal [última consulta: 25 de xaneiro de 2020].

atención, por outra banda, o que semella ser unha *Olympia* de Manet na que a escrava negra deixa paso aos agresores sexuais que cortexan a súa señora, incapaz de ser máis que un obxecto de admiración para eles. Este xogo de alusións pictóricas flúe ao longo das dúas pezas, pondo a guinda a un espectáculo marcado polo simbolismo e a metáfora visual e actuando, en certo xeito, como guía do ton emocional das pezas. (Porto 2017)

2.3. *Da avaricia, a luxuria e a morte. Teatro do Noroeste*

Edicións Positivas, no terceiro volume da súa colección *DITEATRO*, publicou a tradución de Manuel Guede das pezas *Ligazón*, *A cabeza do Bautista* e *A rosa de papel*, que compuñan esta terceira achega en galego ao teatro de Valle (Valle-Inclán 2018b).

Da avaricia, a luxuria e a morte, alterando lixeiramente o título orixinal do *Retablo*, era a montaxe da Compañía de Teatro do Noroeste, estreada no Pazo da Cultura de Narón, o 8 de setembro de 2018, baixo a dirección de Eduardo Alonso¹¹.

A tradución de Guede, que servirá de base para a montaxe, presentaba unha singular novidade, xa que as didascalias (de novo as didascalias e a escenografía) eran convertidas en coplas populares, a través dunha ficcional “Charanga de Viana”:

Luarada. Calca a baiuca o recadro luminoso da súa porta na tenebría dun emparrado. Á beira do valado escintila a lúa nas augas da pía onde abeberan as xugadas. Perfilase a sombra dunha moza baixo a porta iluminada. Mira cara á leira de panascos, radiados cunha estrela de carreiros. Pegada ao valo, polo fío que proxectan as tellas, unha sombra –caxata e manto– discirne con trencos compases, o seu tenue relevo. A sombra raposa conquire á MOZA.

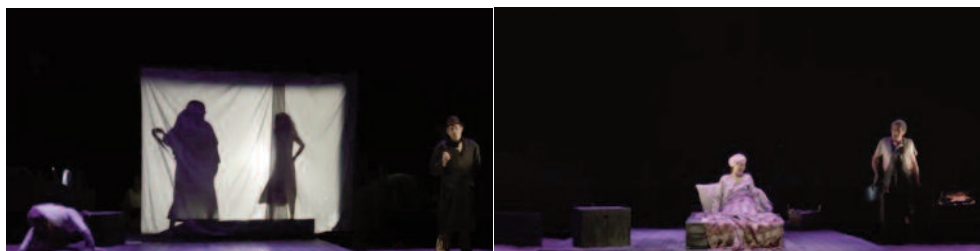
A CHARANGA DE VIANA:

Baixo a porta iluminada
vai perfilándose a sombra
dunha moza que anda á espera
de vivir a vida toda.

¹¹ O espectáculo está dispoñible no canal de *Youtube* da compañía Teatro do Noreste: <https://www.youtube.com/watch?v=knrxoMGA0b0&t=1116s> [última consulta: 25 de xaneiro de 2021]. A imaxe 5 está extraída do vídeo.

Hai luarada esta noite
e na estrela dos carreiros
hai promesas e adiviñas
de vidas sen carcereiros. (Valle-Inclán 2018b: 9)

Con esta solución conseguíase proxectar en palco a potencia lírica dos textos narrativos, reforzábase a inmersión cultural da peza e a súa intermedialidade, ao incorporar canto e música como un elemento máis da dramaturxia. Servía, ademais, para recuperar a función do coro clásico, como anticipación dos macabros desenlaces e para pautar as opcións escénicas da montaxe:



Imaxe 5

O melodramático e degradado deceso do Afiador, o Bautista e a Pepona constitúe a nota dramática das obras do *Retablo*. A tetraloxía (falta *Sacrilegio* e, posteriormente, incorporárase *El Embrujado*) apareceu no período en que se publicaron os esperpentos, malia a non ser categorizados como tales, e aínda tendo expresións estéticas parecidas.

Autos para siluetas e novelas macabras foron as etiquetas que acompañaron os títulos, reforzando a renovación pretendida polo autor e a aposta polo teatro de monicreques, como expresión da deshumanización da arte e da personaxe, en consonancia coa teorización orteguiana e as indicacións que o propio autor tece no prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*. O recurso ás marionetas era, de feito, incorporado na montaxe (por exemplo os fillos da Pepona en *A rosa de papel*), non tanto por obedecer a unha aposta dramatúrxica que articulase teatro de actor e de monicreques, senón como unha solución ao reparto.

Alonso e Guede retomaban uns textos que non lle eran descoñecidos, xa que compuñan, agás *A rosa de papel*, o elenco de obras do *Programa Valle-Inclán 98*. Por outra parte, o primeiro, como xa vimos, intentara inaugurar o CDG con *Divinas palabras* e, o segundo, dirixira no ano 2010, na Companhia de Teatro de Braga, *A cabeça do Baptista*, na que formulaba unha solución escénica para os textos didascálicos, a través da incorporación da figura de Valle á escena¹². A subordinación dos actores ao escritor, que os ía poñendo en movemento, servía para proxectar a sensación do autor que move os fíos das personaxes, como deixara debuxado Maside, nunha caricatura a propósito da estrea de *La cabeza del Bautista*, en 1925 en Vigo: do brazo manco de Valle pendían os fíos do monicreque da Pepona, aquela Salomé grotesca da comedia macabra¹³.

A cabeza do Bautista foi, de feito, unha das obras de Valle-Inclán con maior fortuna escénica, dado o limitado elenco de personaxes. Entre 1924 e 1925, aínda en vida do autor, a compañía da actriz italiana Mimi Aguglia estreará a obra en Madrid, viaxando logo por Galicia e Lisboa (Rubio Jiménez 1993). A chegada a terras lusas propiciaría, ademais, unha das poucas traducións de Valle ao portugués, xa que a peza saíría publicada en 1928 nun número da revista *Civilização* (Valle-Inclán 1928), nun período en que o teatro simbolista e a Salomé de Wilde estaban a ter un notable eco en Portugal (Núñez Sabarís 2010).

Luma Gómez, Manuela Varela, Fernando Tato, Imma António e Miguel Pernas compuñan o elenco interpretativo que se completaba coa voz de Felisa Segade, a cantante de Leilía.

2.4. *Divinas palabras. Revolution. Centro Dramático Galego*

O último chanzo deste repaso ao Valle-Inclán en galego será unha nova montaxe do Centro Dramático Galego. *Divinas palabras* é unha das obras do ciclo galego do autor e sitúase nun período creativo de transición. Recolle aínda moito do espírito das *Comedias bárbaras*, pero proxecta xa a estética dos textos esperpénticos.

A acción está situada nunha aldea de Galicia e recolle as prácticas primitivas, bárbaras e atávicas xa apuntadas en textos anteriores. Xesús Ron adapta este

¹² *A cabeça do Baptista* estreouse o 5 de outubro no Theatro Circo de Braga. O elenco estaba formado por Rui Madeira, no papel de Valle-Inclán, Rogério Boane, Solange Sá e Waldemar Sousa. Vid. Núñez Sabarís 2017.

¹³ A caricatura apareceu en *El Pueblo Gallego*, 1 de xullo de 1925 (Gago Rodó 1996).

texto realizando unha versión moi libre da peza¹⁴. A adaptación e tradución, tamén na colección *O Papel do Teatro*, será de novo responsabilidade de Manuel Cortés e tamén de Xesús Ron (Valle-Inclán 2018c), quen partían dunha lectura nada fiel, quedando, de feito, máis texto orixinal do que inicialmente planificaran (López 2018)¹⁵.

Cortés participará tamén do elenco de nove actores, no papel de Pedro Gailo. Patricia de Lorenzo interpretará a Marigaila e Antón Coucheiro, a Sétimo Miau. A revolución que sinala o subtítulo do espectáculo consiste en que se dá un salto de 100 anos para situar a acción na Galicia da segunda década do XXI. As tensións familiares, eróticas e sociais da trama son trasladadas a un estudio de televisión. O escenario de *Divinas palabras. Revolution* transfórmase na representación dese estudio que simula os canais 24 horas dos *reality shows*, en que se converte a trama desta traxicomedia:



Imaxe 6

¹⁴ O canal de *Youtube* do Centro Dramático Galego recolle o *making off* da montaxe: https://www.youtube.com/watch?v=2p_1V1xxarA [última consulta: 25 de xaneiro de 2021]. A imaxe 6 está extraída do vídeo.

¹⁵ Esta foi a única montaxe que tivo funcións fóra de Galicia. O 17 de maio de 2018 representouse no Teatro Español —onde se estreara por primeira vez a peza, no 1933— mantendo a lingua orixinal en galego e con subtítulos en castelán.

O escenario divídese en catro estancias da casa, pola que transitan os personaxes, e as pantallas laterais lévannos ata os camerinos, as conversas dos personaxes co director do *reality* ou os cortes co *Telexornal* onde se dá noticia da recadación popular para Laureaniño, como antano acontecía nas feiras do texto orixinal:

PRÓLOGO

SÉPTIMO *está no confesionario. Vémolo nas pantallas que hai aos lados do escenario.*

SÉPTIMO: (*Á cámara.*) Ola. Chámome Míau. Pero tamén Sétimo e Luceiro. Para vós podo ser o mago Míau, mago exomungado, farandul, compadre do demo, titulado de cabra, ma pai, prófugo, maltratador de mulleres, personaxe de sona, líder de audiencia e, sobre todo, o ollo que todo o ve. Isto é *Divinas Palabras Revolution*.

Entra sintonía. Pouco despois SÉTIMO MIAU aparece diante do pano e diríxese ao público.

[...]

Entra vídeo reportaxe da morte de XOANA.

In cabeceira Galicia Noticias.

MARGA PAZOS: *Abrimos hoxe cunha trágica noticia: Xoana Gailo, máis coñecida como Xoana “A Raíña”, morreu. Como saben, a mediática nai acadou sona grazas ás súas frecuentes aparicións en programas de televisión para pedir achegas económicas que lle permitisen sufragar o tratamento do seu fillo Laureano, vítima dunha rara enfermidade denerativa que o mantén inmobilizado nunha cadeira e cunha limitada esperanza de vida.* (Valle-Inclán 2018c: 23-24)

A proposta encaixaba coa liña multimedial da compañía Chévere. En *Eroski Paraíso* fundía teatro e rodaxe fílmica, neste caso tamén con percorrido transmedial ao converterse, posteriormente, a peza teatral en filme. E en *Curva España*, aínda en cartel, xoga non só coa incorporación do vídeo en escena, senón cos códigos intertextuais do cinema ou series de investigación policial.

Divinas palabras recollía, polo tanto, o marco da dramaturxia do autor. Mantíñase a historia e as personaxes, mais a adaptación libre deixaba polo camiño algunha das cuestións estéticas apuntadas nos espectáculos anteriores. A corralidade, a música e a danza cobraban menos presenza. Por outro lado, ao xogar cuns códigos diacrónicos e semióticos diferentes, ao incorporar o “ritmo de telelixo que fai

da nada un espectáculo” (Xestoso 2018) algunhas accións perdían certa forza e coherencia dramática, nomeadamente a conxunción de relixiosidade e carnalidade do orixinal: o abuso de Pedro Gailo a Simoniña ou as palabras bíblicas en latín que poñían punto final á obra.

A idea de Ron pretendía adaptar a obra ao mundo contemporáneo, trasladándoa a unha Galicia, na que a aldea de *Divinas palabras* “probablemente estará abandonada, deshabitada ou directamente borrada do mapa, cos seus montes queimados, as súas praias urbanizadas e os seus mares exterminados, atravesada por mil camiños asfaltados, que de tanto querer chegar a todas partes non levan a ningures” (Ron 2018c: 12). A arriscada idea de Ron xerou críticas diverxentes (por exemplo, Xestoso 2018 e Sadowska 2018), na súa pretensión de revisar escénica e culturalmente a categoría estética –tantas veces invocada– que Valle lle concedera a Galicia:

En realidade, Valle di que dotou a Galicia dunha dimensión estética e iso, probablemente, é certo. Probablemente na literatura española Galicia non aparecería para nada, sería un lugar impropio da épica, un lugar onde non merece pasar nada se non fose por Valle-Inclán. Tamén creo que el tiña unha opción estética, pero non creo que estea honrando nada. Onde realmente honra é nos personaxes, nos rituais. Aí, como diría Castelao, é onde el se declara autor galego: na importancia que lle dá á cultura simbólica. (Cadaual 2019)

A dificultade de incorporar un escritor clásico a un repertorio específico mostra que traducir, interpretar e representar un autor vai moi alén do elemento lingüístico, para adentrarse en tradicións, prácticas e mesmo tabús culturais. A solución escénica de *Divinas palabras. Revolution* tamén se pode explicar pola necesidade de harmonizar e sortear algunhas dificultades de encaixe entre a tradición teatral galega e a dramaturxia do escritor. A Galicia de Valle foi a miúdo deformada pola percepción estereotipada e exótica, que incidía nuns atavismos que espertaban, sen dúbida, a curiosidade costumista do espectador urbano e capitalino de principios do século XX. Esta imaxe, concorrente cos tópicos contra os que se construíu a identidade galega contemporánea, quizais resultaba difícil de acomodar como carta de presentación de Valle-Inclán nesta Galicia do século XXI, que tamén coas súas miserias, pretendeu mostrar de maneira sincrética, simbólica, pero moderna, esta *Divinas palabras 2.0*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Eduardo (2017): “O Centro Dramático Galego é case case irrecuperable” (Entrevista de R. Castro), *Nós Diario*, 11 de marzo (<https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/cdg-case-case-irrecuperable/20170310211100055631.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- AXEITOS, Xosé Luís (2004): “O valleinclanismo na cultura galega (1)”, *Cuadrante*, 8, 5-19.
- BOURDIEU, Pierre (2004): *O campo literario*, Ames, Laiovento.
- CADAVAL, Quico (2017): “A cabeza do dragón é o final dunha anomalía: imos facer a obra dun gran autor” (Entrevista de Alberto Ramos), *Praza Pública*, 3 de marzo (<https://praza.gal/cultura/la-cabeza-do-dragon-e-o-final-dunha-anomalia-imos-facer-a-obra-dun-gran-autorr>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1998): *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2014): *Outros verbos, novas lecturas. Valle-Inclán traducido [1906-1936]*, Santiago de Compostela.
- DOUGHERTY, Dru (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- GAGO RODÓ, Antonio (1996): “La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, rueda por Galicia”, en Jesús García Maestro (ed.), *Problemata Theatralia I. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Universidade, 104-124.
- GUEDE, Manuel (2007): “Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego”, *Cuadrante*, 16, 105-110.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1998): *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade.
- LÓPEZ, Marta (2018): “‘Divinas palabras Revolution’, la adaptación de un clásico visceral y duro”, *La Voz de Galicia*, 4 de maio (https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/carballo/2018/05/04/divinas-palabras-revolution-adaptacion-clasico-visceral-duro/0003_201805C4C12992.htm) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”, *Galicia 21*, Issue H, 5-25.
- NOIA, Fefa (2017): “Valle na boca de todos”, en Ramón María del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas, 7-9.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2010): “Valle-Inclán en la escena portuguesa”, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 13, 119-138.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2011): “El discurso de la modernidad en España: Del modernismo al 98 (y viceversa)”, en Xaquín Núñez Sabarís (coord.), *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos / Edições Humus, 235-281.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2017): “A cabeça do Baptista (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo”, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 15, 620-642.
- OLIVA, César (2000): “La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo”, en Margarita Santos Zas et alii (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade, 499-514.
- OLIVA, César (2015): “Estrategias escénicas en los esperpentos de Valle-Inclán”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea & Anuario Valle-Inclán*, 40:3, 217-233.
- PORTO, Laura (2017): “Martes de Carnaval. A balsa do noso tempo”, *Erregueté*, 26 de abril (<https://erregete.gal/2017/04/26/2617-2/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].

- RON, Xesús (2018c): “As *Divinas Palabras* de Valle-Inclán segundo o Doutor Frankenstein”, en Ramón María del Valle-Inclán, *Divinas Palabras. Revolution*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas, 11-13.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993): “Una actriz apasionada para un texto apasionante”, en Leda Schiavo, *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad, 71-85.
- SADOWSKA, Irène (2018): “*Divinas Palabras, Revolution*”, *Artezblai. El Periódico de las Artes Escénicas*, 25 de maio (<http://www.artezblai.com/artezblai/divinas-palabras-revolution-valle-inclan-centro-dramatico-galego.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- SANTOS ZAS, Margarita (2004): “Valle-Inclán. ‘Un gallego extraordinario’”, *Cuadrante*, 16, 7-24.
- SANTOS ZAS, Margarita et alii (eds.) (2000): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade.
- SANTOS ZAS, Margarita et alii (2016): *Valle-Inclán. Xenio e figura*, Santiago de Compostela, Universidade.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1928): “A cabeça do Batista”, *Civilização. Grande Magazine Mensal*, 6, 145-151 e 196-197.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2017): *Martes de Carnaval*. [Manuel Cortés, trad.]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018a): *Obras completas. V (Teatro y poesía)*. [Margarita Santos Zas, coord.]. Madrid, Biblioteca Castro.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018b): *Da avaricia, a luxuria e a morte*. [Manuel Guede, trad.]. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018c): *Divinas Palabras. Revolution*. [Manuel Cortés e Xesús Ron, versión e trad.]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas.
- VARIAS, Juan (2019): “Pollitos bien. Valle-Inclán visto por Manoel Antonio”, *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 30 (<http://www.elpasajero.com/pollitos.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- VILAVEDRA, Dolores (2002): “Valle-Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral”, en Ramón Lorenzo, *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela, Universidade, 715-725.
- VILLALAIN, Damián (2005): “Valle-Inclán en el teatro gallego: Un campo de batalla”, *Bradomín. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán e o seu Tempo*, 1, 31-46.
- XESTOSO, Manuel (2017): “A cabeza do dragón. Outro Valle é posible”, *Erregueté*, 6 de abril (<https://erreguete.gal/2017/04/06/a-cabeza-do-dragon/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- XESTOSO, Manuel (2018): “*Divinas Palabras. Revolution*. Espello en alta definición”, *Erregueté*, 18 de abril (<https://erreguete.gal/2018/04/18/divinas-palabras-revolution/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].