

- Montiel Rayo, Francisca (2001), "El Instituto Español de Londres, un centro cultural republicano en el exilio", en María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso (eds.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional (Valencia, 2001)*, Vol. 1, Valencia, Universidad de València.
- Neruda, Pablo (1974), *Confieso que he vivido: memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- Osuna, Rafael (1987), *Pablo Neruda y Nancy Cunard (Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol)*, Madrid, Orígenes.
- Polet, Jean-Claude (2002), *Auteurs européens du premier XXe siècle : anthologie en langue française*, Vol. 1: De la drôle de paix à la drôle de guerre, 1923-1939, Bruxelles, De Boeck Université.
- Romà, Juan Miguel (2004), *Poesías completas / Poesies completes*, Ricardo Bellveser (ed.), Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- Salazar Chapela, Esteban (2001), *En aquella Valencia*, Francisca Montiel Rayo (ed.), Sevilla, Renacimiento.
- Santonja, Gonzalo (1985), "Valle-Inclán: dos sorpresas", *Liberación*, 3 febrero (20).
- Santonja, Gonzalo (1989), *La república de los libros*, Barcelona, Anthropos.
- Schneider, Luis Mario y Manuel Aznar Soler (1988), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, Barcelona, Laia, 2 vols.
- Serrano Alonso, Javier y Amparo de Juan Bolufer (1995), *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Shellard, Dominic y Steve Nicholson (2004), *The Lord Chamberlain Regrets... A History of British Theatre Censorship*, Londres, The British Library.
- Solano, Wilebaldo (2002), "Amadeo Robles, el librero español de París", *El País*, 9 febrero, en http://www.elpais.com/articulo/agenda/ROBLES/_AMADEO/Amadeo/Robles/librero/espanol/Paris/elpepigen/20020209elpepiage_3/Tes (13 de septiembre de 2009).
- Teitelboim, Volodia (1991), *Neruda: An Intimate Biography*, Beverly J. DeLong-Tonelli (trad.), Austin, University of Texas Press.
- Thomas, Hugh (2004), *La Guerra Civil española*, Barcelona, Random House Mondadori, 2 vols.
- Valle-Inclán, Ramón del (1944), *Obras completas*, Madrid, Rivadeneyra, 2 vols.
- Valle-Inclán, Ramón del (1991), *Blood Pact (Ligazón, Auto para Siluetas)*, *Modern International Drama*, 24, 2 (65-74).
- Valle-Inclán, Ramón del (1993), *Blood Pact: A Play for Silhouettes*, Robert Lima (trad.), *Savage Acts. Four Plays*, University Park, Estreno 1993 (1-15).
- Wearing, J. P (1993), *The London Stage, 1950-1959: A Calendar of Plays and Players*, Metuchen, Scarecrow P., 2 vols.

LA INFRANQUEABILIDAD DEL TÓPICO: RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN EN ALEMANIA

Dolors SABATÉ PLANES
Universidad de Santiago de Compostela

El presente artículo ofrece una visión sucinta de las representaciones de Valle-Inclán desde los años sesenta hasta la actualidad. Los espectáculos teatrales que aquí trataremos no son los únicos proyectos emprendidos para la difusión del autor en el país germano. Existen otras iniciativas que, por motivos diversos, no llegaron a hacerse realidad. Uno de los intentos más ambiciosos por integrar a Valle-Inclán al mercado editorial alemán fue el trabajo de publicación iniciado por la editorial Klett-Cotta en 1981, una labor pionera que tuvo no obstante que interrumpirse al no alcanzar el éxito esperado¹. Considerando además la sólida tradición dramática alemana, la práctica ausencia de Valle-Inclán de los escenarios alemanes resulta cuando menos sorprendente, más todavía, si tenemos en cuenta que Expresionismo y esperpento en cuanto fenómenos vanguardistas, guardan algunos puntos en común². De hecho, la mayor parte de las

¹ Las traducciones de Klett-Cotta corrieron a cargo del reconocido traductor Fritz Volgelgsang y fueron las siguientes; *Der Karlistenkrieg* (1981), *Karneval del Krieger* (1982), *Wunderworte. Glanz der Bohème* (1983), *Barbarische Komödie* (1984), *Wintersonate* (1985) y *Adega. Eine tausendjährige Geschichte* (1986). Las reseñas a las traducciones ensalzan la labor del traductor, aunque critican dos aspectos muy concretos: la ausencia de un estudio preliminar sobre el autor, la falta de notas aclaratorias y la excesiva libertad de Volgelgsang a la hora de reproducir contenidos.

² Expresionismo y esperpento son manifestaciones literarias que surgen como respuesta a una crisis que se había venido gestando en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX y cuyo detonante es la I Guerra Mundial. Los artistas expresionistas exigían ante todo una regeneración del individuo, un objetivo

obras de Valle-Inclán representadas en Alemania han sido abordadas bajo el signo del esperpento, aunque no a todas ellas les corresponde esa categoría. Sólo *Ligazón* (*Blutbund*) escapa a una lectura de esta índole y, si atendemos a su modo de representación y a su propuesta técnica, la puesta en escena de la obra en 1963 pretende transmitir una idea de modernidad que contraviene las expectativas del público alemán sobre lo español.

Esta particular circunstancia es constante a lo largo del proceso de recepción de Valle-Inclán en Alemania. Desde su descubrimiento en los años sesenta, la presencia de Valle-Inclán en los escenarios alemanes ha sido aislada, una situación motivada por distintas razones: en primer lugar, por su propia dificultad de representación, en segundo lugar por la enorme complejidad de su traducción a la lengua alemana y, finalmente, por el total desencuentro entre las expectativas del público alemán y el universo cultural valleincliniano³.

La precaria recepción de Valle-Inclán en Alemania se debe en parte a la perplejidad que los temas valleinclinianos generan en el público alemán, el cual apenas comprende su particular universo. A ello cabe añadir el desconocimiento general de las referencias culturales e históricas que pueblan sus obras y, en particular, los esperpentos, las cuales

que necesariamente comportaba la radical transformación de la sociedad. En este punto, la postura de los expresionistas coincide con la que años atrás habían adoptado en España los escritores de la llamada Generación del 98, cuyo absoluto rechazo a la tradición heredada es comparable a la protesta expresionista. Por otra parte, hemos de destacar asimismo el claro paralelismo entre la conciencia política del último Valle-Inclán y el compromiso ideológico de los expresionistas, así como el hecho de que el apogeo expresionista entre 1910 y 1924 coincida en parte con el período esperpéntico. Sobre la relación entre Expresionismo y esperpento cabe citar los estudios de Jerez Farrán (1989, 1990), Wentzlaff-Eggebert (1986, 1989) y Sabaté Planes (1999).

³ Para una visión exhaustiva de la recepción de Valle en Alemania remitimos a los estudios de Sabaté Planes (1997, 1998). En ellos se ofrece una documentación completa de las noticias de prensa publicadas a raíz de las representaciones. Asimismo, el estudio de Sabaté Planes (1998) incluye información sobre los programas y parte del material gráfico de las distintas puestas en escena. Dadas las limitaciones del presente trabajo se ha obviado gran parte de esta documentación, si bien, reiteramos, consta ya publicada en los estudios anteriormente citados. En el presente trabajo se recogen por tanto en exclusiva aquellas noticias cuyo carácter testimonial es relevante dentro del complejo proceso de recepción de Valle-Inclán en Alemania, tanto en lo que respecta a su interpretación escénica como en lo que concierne a la reacción suscitada en el público.

prácticamente no se clarifican en las traducciones de Valle al alemán. Dados estos hechos, no es erróneo afirmar que, a pesar de los intentos de popularizar su obra, Valle-Inclán es un desconocido en Alemania. Su reconocimiento se ciñe al ámbito académico y a los círculos de especialistas en exclusiva⁴.

Bien que las lecturas del esperpento en Alemania se hayan llevado a cabo desde las perspectivas brechtiana y expresionista, ninguna de las propuestas de adaptación ha logrado, tal como veremos, su establecimiento como autor. Las referencias comunes entre Expresionismo y esperpento no han bastado para derribar la barrera del tópico sobre lo español que sobrevive en la mentalidad del gran público, determinando sus expectativas y obstaculizando el proceso de recepción de Valle.

Hasta el momento han sido diez las representaciones del esperpento y otras piezas valleinclinianas en Alemania; *Ligazón* (*Blutbund*) en 1963, *Divinas Palabras* (*Worte Gottes*) en 1971, 1974, 1992, 1995 y 1996, *Comedias Bárbaras* (*Barbarische Komödie*) en 1974, *Luces de Bohemia* (*Lichter der Bohème*) también ese mismo año, *Martes de Carnaval* (*Karneval der Krieger*) en 1988, y por último, *Las galas del difunto* (*Der Staatsrock des Verblichenen*) en 1989.

En el presente trabajo es nuestra intención ofrecer una descripción crítica de las representaciones atendiendo a las características de sus programas y considerando la información que consta en los artículos de prensa publicados a tenor de las puestas en escena. Los programas y las escenificaciones permitirán determinar desde qué óptica han sido interpretadas. Las opiniones expresadas en los artículos periodísticos ayudarán a confirmar el nivel de presencia del esperpento y lo esperpéntico en la esfera cultural alemana y a analizar su valoración por parte del público.

LA PUESTA EN ESCENA DE *LIGAZÓN*

Blutbund fue estrenada en 1963 en el Theater del Altstadt de Stuttgart a partir de la traducción de Walter Boehlich y bajo la dirección de Salvatore Poddine. Atendiendo a la escasa documentación conservada, la obra no se planteó como "auto para siluetas" sino que los

⁴ Prueba del interés de la Hispanística alemana son las contribuciones que se recogen en Wentzlaff-Eggebert (1988).

recursos visuales configuraban un escenario en blanco y negro sobriamente ornamentado. El aspecto más reseñable de las noticias de prensa es no obstante la absoluta perplejidad que la obra despierta, con la única salvedad de la crítica del *Darmstädter Echo* (01-02-1963) en la que trata de informar sobre el autor. El desconcierto que provoca Valle en el público viene acompañado de un profundo desconocimiento de la realidad histórica y cultural española, que, en el peor de los casos, puede desembocar en afirmaciones tan arriesgadas como la del *Reutlinger Generalanzeiger* (02-02-1963):

Motivos de brujas goyescas que nosotros poco entendemos en realidad, al igual que tampoco entendemos aquello que es español, puesto que España es sólo europea a medias como sabe cualquiera que haya estado de vacaciones en la Costa del Sol⁵.

LAS REPRESENTACIONES DE *DIVINAS PALABRAS*

Worte Gottes fue representada por primera vez en 1971, bajo la dirección de Hans Neuenfels en el *Theater der Altstadt* de Stuttgart. El texto de la representación se basaba en la traducción de Hildegard Baumgart y, de acuerdo al programa, se pretendía dar a conocer al público alemán un clásico desconocido. Una mirada más detallada sobre el programa permite constatar una estrategia de aproximación en la cual se recurre a estereotipos culturales sobre lo español para presentar al escritor. De este modo se incluye la imagen de una procesión de Semana Santa en la portada, un referente conocido con el que a todas luces se tergiversa el significado de Valle-Inclán y de la tragicomedia valleinclaniana. El tópico de una España católica y primitiva se reitera con la inclusión del artículo "España, un anacronismo" ("Spanien. Ein Anachronismus"), un título suficientemente explícito en lo que respecta al estereotipo nacional que se muestra.

Las críticas a la representación elogiaron en general el trabajo de los actores y reconocieron la dificultad de llevar a escena las acotaciones⁶.

⁵ La traducción de los artículos de prensa ha sido realizada por la autora del presente trabajo.

⁶ Para una mayor información sobre los artículos que se publicaron en la prensa alemana a tenor de las distintas representaciones remitimos nuevamente al

En relación con la puesta en escena se optó por la introducción de una plataforma giratoria en el escenario con el objeto de solucionar el problema de la multiplicidad de espacios. El artículo publicado en el *Stuttgarter Zeitung* por Fritz Vogelgsang (27-11-1971) deja asimismo constancia de que en la representación se agregó la escena de una procesión, una prueba más de la tergiversación del original.

La siguiente representación de *Worte Gottes* se hizo en 1974 y corrió a cargo de Johannes Schaaf. La obra se llevó a escena en el teatro de cámara de Múnich, para lo cual se empleó una versión revisada de la traducción de Baumgart. En el programa se incrementaban los datos biográficos sobre Valle y se ofrecía una visión más exhaustiva de su producción literaria. Asimismo, el programa incluía información más precisa sobre la cultura gallega, haciendo también referencia a algunas de las características del esperpento⁷. Johannes Schaaf optó por un escenario sobrio sobre el cual destacaba una gran campana al fondo custodiada por dos árboles. A lo largo de la acción los planos centrales se iluminaban sobresaliendo de esta forma del espacio escénico en penumbra. El artículo publicado en el periódico *Münchner Merkur* (23-09-1974) informa asimismo del empleo de un gran trampolín en la escena protagonizada por Mari-Gaila y el trasco cabrío —escena octava del segundo acto—.

Si atendemos a los comentarios de los artículos publicados en prensa, la lectura de la obra en clave de esperpento, realizada por Schaaf, introducía referentes literarios conocidos. En este sentido la iluminación escénica recreaba un ambiente expresionista. Por otra parte, la caracterización y la actuación de los protagonistas remitían a Brecht⁸. Pese a la lectura brechtiana, la propuesta de Schaaf no logró facilitar el acercamiento entre obra y público. Valle-Inclán fue percibido como un

estudio de Sabaté Planes (1998). En él se recogen los títulos de las críticas teatrales, así como otras reacciones a la presentación de Valle-Inclán en Alemania, como emisiones radiofónicas o representaciones en círculos no profesionales.

⁷ Mientras que el artículo versado sobre Galicia era un extracto de la obra de Francisco Umbral (1969), la información sobre el esperpento procedía del estudio de Manuel Bermejo Marcos (1971).

⁸ "Como una Madre Coraje Española la mujer del sacristán arrastra por los campos el carro del rentable tullido (*Süddeutsche Zeitung* 23-09-1974)". Y de nuevo: "Las cuñadas que han heredado al tullido tiran violentamente de él como si fueran las dos madres de *El círculo de tiza caucásico* (*Theater Heute*, noviembre 1974).

autor raro y exótico (*Bayerische Staatszeitung*, 27-09-1974) y *Divinas palabras* fue calificada de obra "extraña y lejana, de humor cruel y alegría tenebrosa" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27-09-1974). El universo esperpéntico se entendió como algo siniestro, primitivo, lejano e incomprensible:

Los rituales en torno a la muerte, los plañidos, a nosotros, centroeuropeos, más que fascinarnos, nos atemorizan. [...] La España que se nos mostró en el escenario nos suena a chino. En el caso de Valle-Inclán no se percibía lo que tenía de comedia la tragicomedia o lo que no tenía de raro, simple u ordinario (*Süddeutsche Zeitung*, 23-09-1974).

En relación a las representaciones elaboradas en los años noventa de *Divinas palabras* —1992, 1995 y 1996— apenas se constatan reseñas en la prensa alemana. La primera de ellas tuvo lugar en 1992, en Berlín, bajo la dirección de Arno Holz, siendo el programa considerablemente parco en cuanto a su información sobre obra o autor. Una breve biografía y unas declaraciones del propio Valle-Inclán sobre el esperpento ilustran el programa. De los artículos publicados en la prensa se desprende que en todo momento se pretendió la abstracción de la trama. El escenario estaba sobriamente decorado y los tipos rurales de *Divinas palabras* fueron sustituidos por figuras más urbanas. La obra fue acogida con indiferencia, una circunstancia que asimismo se repitió en la representación de 1995, dirigida por el español José Carlos Plaza en el teatro de Bochum.

La representación de Plaza tuvo lugar a partir de la traducción de Dieter Welke y, según nos consta, su escenificación se llevó a cabo siguiendo la fórmula realista de los dramas populares del escritor Ödon von Horvath. La lectura del esperpento realizada por Plaza se calificó en este caso de error interpretativo puesto que "omitía la modernidad de Valle-Inclán, transformando el esperpento injustamente en kitsch" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21-01-1995).

Werner Schroeter fue el artífice de la última puesta en escena de *Worte Gottes*, esta vez en 1996 en el teatro de Düsseldorf. El director sorprendió con un espectáculo de tipo circense, en el cual no faltó la referencia tópica. La acción transcurría sobre una plataforma giratoria que imitaba una plaza de toros. Asimismo, cuatro grandes crucifijos pendían sobre el escenario a modo de efectos de extrañamiento. A estos elementos visuales cabe añadir asimismo las frecuentes intervenciones musicales que daban a la obra un tono marcadamente brechtiano. El programa de la representación se caracteriza por su eclecticismo, pues

to que fue elaborado con imágenes de su propia puesta en escena, textos bíblicos, poemas de Baudelaire y fragmentos de la obra de Novalis. Sin duda, el montaje de Werner Schroeter fue el más personal de todos los realizados hasta la fecha. Su arriesgada propuesta causó expectación en el público más por su espectacularidad que por el verdadero interés que pudiera despertar el autor.

LOS ESTRENOS DE *COMEDIAS BÁRBARAS*

El estreno de *Comedias Bárbaras* (*Barbarische Komödie*) tuvo lugar en 1974 en el teatro de Frankfurt. La trilogía, dirigida por Augusto Fernandes, transcurría a lo largo de cuatro horas, una duración que tras el estreno se abrevió en dos ocasiones. Estos recortes fueron, en el mejor de los casos, calificados de "acto piadoso" (*Frankfurter Neue Presse*, 03-04-1974), lo cual adelanta ya la reacción del público.

Los diferentes recortes de la representación se reflejan obviamente en el texto de la traducción, elaborada esta vez por Irma Sander-Schauber y Peter Gavajda. De esta forma de *Cara de Plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos* se eliminaron cuatro, diecisiete y doce escenas respectivamente. En algunos artículos de prensa, la razón del fracaso de *Comedias Bárbaras* se achacó a esta supresión de escenas (*Göttinger Tageblatt*, 14-04-1974, *Süddeutsche Zeitung*, 01-04-1974 y *Stuttgarter Zeitung*, 01-04-1974).

En relación al programa de la representación, éste es el más exhaustivo de todos los confeccionados hasta el momento. En él se incluía material gráfico, donde se mostraba cómo el director había solucionado el problema de los numerosos y rápidos cambios de escena. Su propuesta era un amplio escenario dividido en diferentes espacios por unas largas telas móviles. El programa incluía asimismo bocetos del vestuario y esbozos de algunos de los objetos que aparecían en escena. El material gráfico deja absoluta constancia de la voluntad de mantener la fidelidad histórica en la representación. Por su exhaustividad y por lo cuidado de su presentación podemos afirmar que el programa refleja las pretensiones del proyecto, sin embargo, pese al enorme despliegue de medios y al indudable esfuerzo humano que conllevó, no cosechó el éxito esperado.

En los artículos publicados en prensa, o bien se cuestiona la calidad de Valle-Inclán o bien se valora su obra desde las expectativas que suscita "lo español". En este sentido, encontramos opiniones que afirman que el escritor gallego no se acerca en absoluto a "la genialidad poéti-

co-dramática de Federico García Lorca" (*Der Sonntag*, 28-04-1974), o comentaríos en los que se defiende "la superioridad literaria de Calderón" (*Darmstädter Echo*, 02-04-1974).

En cuanto a la propuesta escenográfica de Fernandes, la reacción observada tampoco es, a grandes rasgos, positiva. De ella se criticó que el escenario no transmitía una atmósfera "típicamente española" (*Theater Rundschau*, 05-1974). Asimismo, la ocurrencia de Fernandes de hacer elevar de su lecho de muerte a una amortajada, Doña María, fue calificada de "ridícula y kitsch" (*Wiesbadener Kurier*, 06-04-1974 y *Stuttgarter Zeitung*, 01-04-1974). El fracaso de *Comedias Bárbaras* confirma por tanto que un mayor esfuerzo por compensar el desconocimiento sobre autor y obra no contribuye en absoluto a una recepción más positiva. Igualmente, aquí se corrobora que un despliegue de medios económicos y humanos de gran calado, tampoco es garantía de éxito.

LOS MONTAJES DE *LUCES DE BOHEMIA*

El esperpento *Luces de bohemia*, dirigido por Dieter Reible y representado en 1974 en el teatro de Kiel, se escenificó a partir de la traducción de Irma Schaubert y Otto Wolf. El texto fue revisado en profundidad con el objeto de facilitar su comprensión, un proceso en el cual se eliminaron las alusiones políticas de la obra. Consecuencia de ello es que la traducción apenas refleja la crítica del autor, quedando muy poco en el guión final del Madrid "absurdo, brillante y hambriento" de *Luces de bohemia*.

Por su configuración, el programa de la representación parece querer compensar la supresión de las referencias políticas y culturales del texto. En el programa se insiste en la información sobre el contexto socio-político de la España finisecular. Del mismo modo, se hace hincapié en la idea del esperpento, citándose además la famosa definición del género que Max Estrella formula metafóricamente en la escena XII de la obra.

La puesta en escena de *Luces de bohemia* incluía una interesante novedad. Un nuevo personaje, al que se denominaba Madre España (Mutter Spanien), permanecía en el escenario al margen de la acción. Madre España, caracterizada con un velo negro, recitaba poemas de César Vallejo, Jorge Luis Borges y un texto anónimo incluido en el programa. Fragmentos musicales de Maurice Ravel, Manuel de Falla y diversas piezas flamencas completaban el marco de la escenificación. Por los bocetos podemos afirmar que pocos eran los requisitos que

adornaban el espacio. La sobriedad escénica creaba una atmósfera sugestiva, a la cual también contribuían los efectos de iluminación (*Schleswig-Holsteinische Landeszeitung*, 25-04-1974)⁹.

El texto de Madre España posee un tono crítico-moralizante con el que parece querer compensarse la supresión de la crítica político-social de la obra. No obstante, las palabras de Madre España poco transmiten de la típica deformación del esperpento. Esta figura, enlutada y recitando, se adapta, por una parte, a las expectativas del espectador alemán; por otra, establece la relación con la tradición dramática alemana. Al estereotipo que representa Madre España hay que sumar otra novedad en la escena de los altercados callejeros, en la cual, según consta en las críticas, irrumpe la policía a ritmo de tango —*Theater Heute*, junio 1974—.

Los juicios de los artículos de prensa sobre el personaje de Mutter Spanien son mayoritariamente negativos. En este sentido, se objeta que su presencia entorpecía el ritmo de la acción (*Darmstädter Echo*, 27-04-1974) y que su discurso convertía la obra en una pieza excesivamente pesimista, contraviniendo de este modo el tópico de lo latino (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26-04-1974).

Lichter der Bohème constituye una visión dramática muy alejada del original, que además confunde imágenes tópicas. La visión de altura de Valle-Inclán, distanciada y demiúrgica, se diferencia ostensiblemente de la idea de extrañamiento brechtiana, de acuerdo a la cual, técnicas ajenas a la acción —*Verfremdungseffekte*— son empleadas con el objeto de desilusionar al espectador, rompiendo cualquier empatía con los acontecimientos e instando con ello a la reflexión.

⁹ "España, presta atención a lo que está más dentro de ti / Presta atención a la hoz sin el martillo / al martillo sin la hoz / Presta atención al que es víctima en contra de su voluntad / al que es verdugo en contra de su voluntad / al que se muestra indiferente en contra de su voluntad / Presta atención al que reniega tres veces de ti antes de que cante el gallo y al que, después, sigue renegando de ti / Presta atención a aquellos esqueletos que no tienen tibia / y a las tibias que carecen de cráneo / Presta atención a los nuevos poderosos / Presta atención al que devora tu cadáver / a aquél de devora como muertos a tus vivos / Presta atención a los que son demasiado partidistas / Presta atención al cielo que está a este lado del aire y al aire que está más allá del cielo / Presta atención a todos los que te quieren / A todos tus héroes / a todos tus muertos / Presta atención a la República / Al futuro, presta atención".

MARTES DE CARNAVAL Y LAS GALAS DEL DIFUNTO EN ESCENA

En 1988 se estrenó, finalmente, *Martes de Carnaval* (*Karneval der Krieger*) en el teatro de Mainz, bajo a dirección de Dietrich Taube. El texto de la representación era una versión abreviada de la traducción de Fritz Vogelgsang. Al igual que en el caso de *Comedias Bárbaras*, el guión se redujo ostensiblemente, lo cual fue criticado en especial. Tampoco fue bien acogida la decisión de representar la obra en Mainz, ya que la mayor parte de los artículos apuntan que el recinto teatral se había visto desbordado desde el primer momento por el calado de la representación.

En cuanto al programa, observamos que la bibliografía española es menor y que algunos especialistas alemanes contribuyen a su confección. Completando los textos se añaden algunas caricaturas del escritor y dibujos aludiendo a motivos militares. Las tres únicas críticas que dieron noticia de la representación testifican el poco interés desatado por la obra. En ellas se apunta al empleo de un escenario simultáneo y se valora positivamente la ambientación.

A finales de 1989 se reestrenó en el peculiar marco escénico del castillo de Moers la pieza *Las galas del difunto* (*Der Staatrock des Verblichenen*). La traducción había sido elaborada por Fritz Vogelgsang y había sido publicada por Klett-Cotta en 1982. Su dirección corrió a cargo de Rupert J. Seidl, siendo la puesta en escena aprobada por la crítica en general.

La capilla del castillo de Moers servía de escenario y sobre él, tenuemente iluminado, destacaba un gran telón rojo (*Westdeutsche Allfemeine Zeitung* (29.12.1990). Las acotaciones fueron musicalizadas por Eckerhard Koltermann (*Süddeutsche Zeitung* (1.1.1990), lo cual otorgaba a la obra un claro matiz brechtiano). La lectura brechtiana se intensificaba con una interpretación casi pantomímica de los actores (*Neue Ruhr Zeitung*, 19-12-1989 y *Süddeutsche Zeitung*, 03-01-1990).

El programa de la representación posee aquí, en comparación con el de *Martes de Carnaval*, una concepción mucho menos rigurosa. Las explicaciones en torno a la estética esperpéntica fueron considerablemente abreviadas y se prescindió de introducir cualquier tipo de bibliografía. Tanto el concepto de la representación como la confección del programa permiten afirmar que, a grandes rasgos, el objetivo de la representación fue en todo momento captar la atención del público, no a través de explicaciones exhaustivas que facilitaran la comprensión, sino despertando el interés con una puesta en escena fresca, cautivadora a simple vista, en la que no faltaba la tan familiar referencia brech-

tiana. Tanto la dirección, como la interpretación fueron aplaudidas por la crítica, aunque la mayor parte de los artículos de prensa coinciden en señalar el peculiar humor de la obra y lo extraño de su contenido.

CONCLUSIÓN

En el año 2000 la prensa alemana daba noticia de la representación de *Divinas Palabras* en el Festival de Teatro de Edimburgo, lo cual demuestra el interés que suscita Valle en otros puntos de Europa. No obstante, desde esa fecha, no consta alusión alguna al escritor en los medios de comunicación alemanes ni en lo que atañe a montajes propios ni en lo que concierne a representaciones fuera del país. La visión del esperpento del ser humano, grotesca y desgarradora, sigue causando desasosiego en el gran público alemán, que todavía a día de hoy se aferra a una imagen de España optimista, amable y folclórica, muy alejada de la irónica dureza del escritor, que sigue formando parte de las filas de autores minoritarios también más allá de nuestras fronteras.