

Camilo Díaz Baliño, escenas segadas¹

Camilo Díaz Baliño, scenes cut short

Roberto PASCUAL RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General
robertopascual@filol.ucm.es

[Recibido, febreiro 2007; aceptado, marzo 2007]

O ano 2006 tamén foi o aniversario da morte atroz de moitos artistas e intelectuais contrarios ás sanguinarias teimas dos falanxistas, dos verdugos da barbarie. Nesta tesitura, é de xusto merecemento unha pequena homenaxe ás persoas que pagaron coa vida o contributo, como Camilo Díaz Baliño, para que a cultura e a nación galegas fosen un límpido crisol no momento en que se puideron osixenar, para logo continuaren a medra co vigor da suma da forza de todas aquelas vidas segadas.

Hoxe abre este número de *Madrygal* a arte de Díaz Baliño, pintor, escritor, deseñador de carrozas, cartelista, mais sobre todo, grande escenógrafo². O fusilamento non só acabou coa súa vida (e a da súa muller, que nunca máis se recuperaría e morrería dous anos despois), senón que nas gabias de Palas de Rei se verqueron, nesa noite do 13 de agosto de 1936, os proxectos e as experiencias madureiras para a consecución dunha importante carreira plástica e dun avance substancioso no terreiro das artes escénicas dende o apartado de creación escenográfica.

Cerca de su cuerpo [do de Ánxel Casal] fue hallado el cadáver del famoso pintor Camilo Díaz Baliño, que había sido su secretario particular. Díaz Baliño no había cometido otro delito que el de haber cumplido esta función. Era un hombre conservador que pertenecía a una familia que incluso tenía una cierta tradición monárquica. Poco tiempo atrás, los Díaz Baliño llegaron a ser tildados de “paivantes”. Pero este pintor era un ferviente galleguista, y esto bastaba. Su mujer, enferma, enloqueció al conocer la noticia de su asesinato. (Flory, 2005: 213)

O propio investigador explícanos neste libro, publicado orixinalmente en francés no ano 38 (por suposto, fóra do ámbito español) que a familia do noso artista —que Beramendi consideraría no apartado dos galeguistas conservadores e tradicionalistas—, sentía certa afinidade polos presupostos revolucionarios do capitán monárquico portugués Paiva Couceiro. Igualmente, debemos ter presente a vertente católica manifestada en boa parte da obra de Díaz Baliño (véxanse lenzos como “Seminaristas”), conectada en primeira liña con outro dos seus compañeiros das Irmandades da Fala, Vicente Risco, para quen Díaz Baliño elabora un boceto de cartel por mor da convocatoria do I Congreso Teosófico Galego de 1926. Igualmente, na etapa máis simbolista da súa creación escenográfica, podemos estudar a un artista que encadra a acción das pezas ou dos cantos corais e populares (en agrupacións como Ruada, Cuadro de Declamación da Coral Masa ou Cantigas e Agarimos) —máis aló das esixencias didascálicas dos propios textos do que falaremos máis adiante—, enalzando os elementos da terra galega cara a unha conexión coa divindade. En telóns coma os de Ruada, por exemplo, comprobaremos esta idea, nunha fusión de natureza, paisaxe e patria, aproveitando figuras de reminiscencia católica presentes na nosa heráldica, que no telón se expón nunha irradiación protagónica da composición, como un ollo de deus que ilumina á creación.

Abrir o “Caderno de Escenografía” de Camilo Díaz Baliño, caderno que o acompañaba nas súas horas de traballo no taller e nas pescudas viaxeiras de inspiración para os seus lenzos (consérva-

¹ O noso agradecemento a Isaac Díaz Pardo e ao lugar de bondades das xentes que poboa o Instituto Galego de Información.

² Nos anexos incorporamos, ademais de importantes textos epistolares de interese para os investigadores da historia do teatro galego, dúas reproducións inéditas en que se amosa o traballo artístico de Díaz Baliño, ambas adicadas ao seu amigo José Blanco, tamén compañeiro de prisión de Camilo no “cárcere de Santiago nos primeiros trece días do mes de agosto de 1936”. (Durán, 1990)

se algunha fotografía en que podemos ver ao artista con este álbum refirido na man), é abrir un cúmulo de fontes, de pensamentos, de traballos á beira das artes, da “aventura pictórico-galeguista” (vid. Carta de Alejandro Barreiro). As consideracións ao seu traballo evidencian o relevo da tarefa escenográfica, que lonxe de acadar o desenvolvemento e categoría que o propio produto escénico vai adquirindo ao longo do século XX, si en moitos casos, xa se considera como contributo fundamental para o resultado global da obra. Así o podemos ver neste exemplo que atopamos tras pasar a decoradas tapas, presididas por un retrato do propio autor ataviado con esa especie de xilaba branca que acostumaba levar nas súas horas de traballo. Encabezando pois o material aquí arquivado, un prólogo de *Rosiña, drama en tres xornadas*, onde o dramaturgo Xosé San Luis Romero adica manuscritamente esta parte a Camilo Díaz Baliño: “en mostra d’agradecemento pol’a colaboración que lle prestou a esta obra”.

Relacionado dende cedo coa empresa Fraga, primeiro na Coruña e logo en Compostela, Díaz Baliño demostrou o seu talento e os resultados da súa formación en artes escenográficas, participando nun importante número de espectáculos tanto en lingua castelá como galega: na adaptación de *La casa de la Troya* de Pérez Lugín, na citada *Rosiña* ou n’*O fidalgo* de San Luis Romero, *Trebón e Lubicán*, de Cotarelo, *A man da santiña*, de Cabanillas, *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte (tamén representada en versión operística en Madrid, no teatro da Zarzuela, no mesmo lugar en que acadaría notábeis loubanzas por outro traballo na ópera: *Ultreja*³, con texto de Cotarelo Valledor e música de Eduardo Rodríguez Losada), en espectáculos que partían de textos de A. Rodríguez Elías, de Galo Salinas, etc., ademais de eventos parateatrais e colaboracións capitais con corais como a Ruada de Ourense.

Máis alá dunha importante análise artística do quefacer escenográfico de Camilo Díaz Baliño, que xa avanzaron en boa medida as consideracións de Euloxio Ruibal (2003), e dunha conciencia pescuda de tanto material por estudar, cómpre pór en relación contributos individuais, coma este de Camilo Díaz, co desenvolvemento da his-

toria e das teorías escénicas dende unha perspectiva que vaia máis aló do propio construto historiográfico do teatro galego para acadar o xogo de espellos intersistémicos. O propio Ruibal, adiántanos nunha consideración da evolución artística do traballo do escenógrafo (manifestamente n’*O Mariscal*):

Aquí xa puido traballar con maior liberdade o decorador. Non llo impedía a tiranía (naquel entón) de minuciosas indicacións do autor no texto; ademais, o xeral recoñecemento de que era obxecto favorecía un traballo máis creativo. [...] A valoración dos aspectos ambientais e suxestivos, así como o emprego dunha escalinata, que semella construída e non pintada, fan lembrar a Gordon Craig e a Adolphe Appia. [...] Camilo Díaz debía ter coñecemento das ideas e realizacións que daquela estaban a asentar as bases para a renovación escenográfica (paso de escenario ilustrativo ó significativo) (Ruibal, 2003: 14-15)

Efectivamente, malia que é preciso asegurar, aclarar e contrastar con amplitude documental o proceso de partida na elaboración das escenografías (sabemos, polas relacións epistolares con Castelao ou Alejandro Barreiro⁴, que en casos como *O Mariscal*, o proceso non bebe directamente da fonte textual, senón que Díaz Baliño xa viaxa antes da finalización do texto a Mondoñedo para comezar a tomar bosquexos de encadres paisaxísticos), non debemos deixar de considerar este último traballo como integrante dun produto autónomo en relación ao texto, coas súas conexións co oficio do director escénico (e coa imaxe que en Galicia subxace nesta época, logo dunha lectura de exercicios relacionados coma este da arte escenográfica).

Resúltanos suxestivo o emprego de “tiranía do autor” por parte de Ruibal (vid. supra), froito do uso prolixo de didascalias no texto dramático. Sabemos que este fragmento “non pronunciado polos actores e destinado a esclarecer ao lector a comprensión ou o modo de presentación da obra” (Pavis, 1998: 25) non posúe un desenvolvemento extradialogal cuantitativamente considerábel até o drama romántico e o melodrama e tamén no teatro naturalista —nunha afanosa persecución da representación exhaustiva da reali-

³ Para este traballo, no Teatro de la Zarzuela, o escenógrafo dispuxo dunha abondosa fonte documental: información precisa das dimensións do escenario, planos, etc.

⁴ Esta última reproducida no anexo que segue. Nela podemos constatar a sensibilidade do, daquela, director de *La Voz de Galicia*, que se lamenta polas imposibilidades e/ou dificultades que sofre *O Mariscal* para a súa edición e posta en escena, cuestións de difícil constatación a pesares de acertadas teses, baixo o noso punto de vista, coma a de Ínsua López (2005), quen fala dos elevados custos que esta montaxe entrañaría, moi difíciles de soportar por un grupo amator, primeiro responsábel previsibelmente do espectáculo.

dade—, que cualitativa e tipoloxicamente escacha cos avances das vangardas, da propia escenografía e da luminotecnia. Mais, aínda coas experiencias da escena contemporánea, a diversidade e liberdade tipolóxica da creación dramática demóstrannos que aínda nos poden chegar a amosar textos con tanta ou máis minuciosidade didascálica (mesmo algúns que tan só son iso, como *Accions spectacle* de Joan Brossa), nas que esa pretendida “tiranía” ou “taumaturxia” en palabras doutros estudiosos (Hormigón, 2002) perdura e convive con diálogos espidos mesmo de indicación intervencional, como unha especie de longo poema dramático. A chave debemos buscala, xa que logo, non nos textos, senón na análise dos espectáculos e no que a súa dirección desbota, traslada, interpreta, etc., nos diversos procesos de transdución (Dolezel).

Para isto teremos que ter ben presente que aínda a piques de entrar na década dos 50, os tratados españois de práctica e teoría escénica, definen o papel dos escenógrafos, aínda que urdido ás tarefas do director de escena (figura xa en dilata-da defensa da súa autonomía artística, que no mundo occidental camiña cara ao concepto de “obesidade do director”, que desenvolverá con atino Bernard Dort), como unha subordinación *a posteriori*. O (pintor) escenógrafo e o seu traballo explícanse do seguinte xeito en *Práctica y teoría del arte escénico*:

El pintor escenógrafo tiene ya sus normas técnicas y su autonomía y responsabilidad directa ante el público. De todas maneras, su acción va estrechamente unida al director, que es el que juzga antes que el espectador la calidad de su producción. (Soler Mari, 1948: 122)

Sería de sumo interese, tamén, ligando todas estas consideracións acerca do produto escénico en si, traer ao rego constantes da dramaturxia

como a idealización dunha Galicia rural, as relacións opositivas Galicia-Castela, etc., estudadas por Vieites (2005), quen nos confirma a común converxencia de ambas tarefas (textos dramáticos e espectáculos creados a partir deles) en “unha sorte de unidades didácticas nas que se presentaron diante da cidadanía feitos, conceptos e principios que tiñan que ver coa idea de nación e coa identidade” (Vieites, 2005: 326). Así, ata que punto o desenvolvemento pleno das artes escénicas (con todas as súas ponlas: dirección de actores, desenvolvemento escenográfico, etc.) non estivo supeditado ao proxecto galeguista? Malia os avances e a conexión europeísta da que nos fala Ruibal, o autor de *Zardigot* insiste en que, na arte escenográfica de Díaz Baliño, “todo leva a pensar que o escenógrafo fixo algunhas concesións ó costumismo.” (Ruibal, 2003: 13) Efectivamente, se revisamos o material gráfico conservado, ollaremos a paisaxe abundante en elementos relacionados coa cultura tradicional, popular e rústica de Galicia: hórreos, cruceiros, dólmenes, piñeirais, carros, etc. Semella, pois, que ese didactismo e instrumentalidade das que nos fala Vieites (2005) tocan as dúas beiras (espectáculos e textos). Reflexionar como isto coadxuvou noutras cuestións de estrita teoría teatral como

A tradicional concepción escenográfica da época, que parte do Renacemento e pervive ata hai pouco, non permitía maiores liberdades. O decorador había limitarse a seguir con fidelidade as aco-tacións do texto, a fin de ambientar e ilustrar a obra e situar espacial e temporalmente a acción, que era o que se lle encomendaba. (Ruibal, 2003: 13)

Permitíranos coñecer mellor a historia da nosa escena e valorar como e en que medida a formación e o desenvolvemento pleno das artes conviviron con outros proxectos baixo o mesmo paraugas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURÁN, José Antonio (1990): *Camilo Díaz Baliño. Crónica de otro olvido inexplicable*. Sada: Edición do Castro.
- FLORY, Jean (2005): *Galicia bajo la bota de Franco*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramático y puesta en escena. Volumen I*. Madrid: ADE.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (2005): *Sobre O Mariscal, de Cabanillas e Villar Ponte*. A Coruña. Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PULGAR, Carlos del (ed. lit.) (2002): *A nosa pintura*. Ferrol: Nova Galicia Edicións.
- RUIBAL, Euloxio (2003): "A arte escenográfica de Camilo Díaz Baliño". En *Xogo de máscaras: escritos sobre teatro galego*. A Coruña: Espiral Maior, pp: 9-17.
- SOLER MARI, Salvador (1948): *Práctica y teoría del arte escénico*. Madrid: Editorial Purcalla.
- VEITES, Manuel F. (2005): *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia (1882-1936)*. Lugo: Tris-Tram.

Anexo I

CARTA DE D. ALEJANDRO BARREIRO, DIRECTOR DO XORNAL *LA VOZ DE GALICIA*, A CAMILO DÍAZ BALIÑO. DATADA NA CORUÑA, EN 1922.

Paseo -regalo principesco- unos bocetos magníficos pintados por Camilo. Cuando Cabanillas y Villar Ponte dijeron al escenógrafo que se habían puesto a trabajar en su drama *O mariscal* para llevarlo enseguida al teatro, él, lleno de santo amor por su arte y por aquella página sugeridora de Pardo de Cela y de los Hermandiños, tomó un álbum y la caja de colores y se fue a Mondoñedo, a la Frouseira, para reconstruir en lo posible el escenario de los trágicos hechos.

La literatura dramática perdió, sin duda, una obra admirable. La perdió porque no llegó a ser escrita. Una pena. Camilo perdió unos sentidos dineros en la aventura pictórico-galleguista, y acaso vio menguar su fe en las encendidas frases con que líricamente se exalta la redención de estos "eidos"..., persuadido de que no pueden ser los poetas los únicos paladines. Y la escenografía española perdió, en fin, unos telones soberbios, que demuestran lo mucho de que Camilo Díaz es capaz como dibujante y como pintor que domina su arte. Otra gran pena. Porque representa, para Camilo, un gran triunfo ¡que se quedó inédito!

Alejandro Barreiro

Carta recibida por Camilo Díaz Baliño, sen data expresa.

Natur, Wahrheit, Gegenständlichkeit, reconoscín un grande escritor alemán no teatro de Lope. Na túa obra, -ou, Camilo!-, que ten por finalidá comprementar a Arte dos que buscan levar dende as táboas da farsa hastra o corazón dos públicos as impresoes do seu espírito, brillan tamén esas tres cualidás do xenio; e así éla espalla a poesía da terra, emprestando o seu capital valor ao pensamento do comediógrafo e á labor dos farsantes.

Anexo II

TARJETAS DE TEMÁTICA TEATRAL DISEÑADAS POR CAMILO DÍAZ BALIÑO

