



HAL
open science

Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán. Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes, 1997, 303, pp.63-78. hal-02955443

HAL Id: hal-02955443

<https://hal.science/hal-02955443>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LEER EL TIEMPO¹

Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán

La rima junta en un verso la emoción de otro verso con el cual concierta. Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido. El concepto sigue siendo obra de todas las palabras, está diluido en la estrofa, pero la emoción se concita y vive en aquellas palabras que contienen un tesoro de emociones en la simetría de sus letras. Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores. Y únicamente por la gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravidas de la emoción, la alegría y la melancolía difusa en la gran turquesa de la luz. ¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas!

VALLE-INCLÁN, La lámpara maravillosa.

Refiriéndose a sus Comedias bárbaras², Valle-Inclán reconoce «el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, [efecto al que] contribuye la angostura del tiempo³». El dramaturgo establece así entre lo que llama la angostura del tiempo y el funambulismo de la acción una relación causal: la condensación del tiempo escénico es a la funambulesca configuración de la acción dramática lo que la causa es al efecto o la operación al resultado. Referido al discurrir cronológico, el concepto de angostura supone ya un proceso de espacialización del tiempo, proceso que se verifica plenamente en la trilogía, donde el tiempo, convertido en un actante más, cobra a la vez la consistencia y la maleabilidad de la materia⁴. El empleo del término teatral tramoya resulta significativo: instrumento del simulacro, el tiempo forma parte de la maquinaria teatral y las manipulaciones de que es objeto generan efectos «prodigiosos» que bien pueden asimilarse a juegos de tramoya. Reconociendo, como si de una mengua se tratara, el funambulismo de la acción, el dramaturgo reconoce el carácter aparentemente artificioso y acrobático de la trama argumental: ofrece así la imagen de una escritura que parece andar por la «cuerda floja» y de una historia cuya coherencia se ve contrarrestada por fuerzas de signo contrario que la frenan, la disgregan, la paralizan o la diluyen. Pero la frase de Valle-Inclán contiene también la clave que permite superar el conflicto que

¹Tomamos prestado el título de nuestro trabajo a Michel Picard, Lire le temps, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

²La edición de referencia para todas las citas extraídas de la trilogía es la realizada por Ricardo Doménech, Comedias bárbaras, Madrid, Espasa-Calpe, 1994-95.

³«Autocrítica», España, Madrid, año X, nº 412, 8 de marzo de 1924, p. 150 (recogido por Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 260).

⁴Es éste uno de los rasgos definidores de lo que, siguiendo la tipología establecida por Volker Klotz, se ha dado en llamar forma dramática abierta: «[Le temps] n'est plus seulement médium de l'action; il devient personnage à part entière» (Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p. 146). Véase asimismo Harald Wentzlaff-Eggebert, «Las Comedias bárbaras y el expresionismo dramático alemán», Summa valleincliniana (John P. Gabriele, ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, p. 251-267.

plantea. Si las Comedias bárbaras tienen algo de ensoñación, es porque, como ocurre en las representaciones oníricas, la acción no se organiza atendiendo únicamente a un principio de progresión cronológica, sino también según un principio de causalidad analógica —el mismo que caracteriza, precisamente, la sintaxis de los sueños⁵—, vinculando entre sí, ya sea por parecido, por contraste o por oposición, escenas contiguas o distantes. Al principio cronológico, se sobrepone pues otro, analógico⁶, en el que radica, como intentaré demostrar aquí, uno de los aspectos de la coherencia estructural de la trilogía.

* * *

Compleja, por no decir inextricable, la organización temporal de la trilogía lo es más aún si cabe en la primera comedia compuesta por Valle-Inclán. Efectivamente, en Águila de Blasón asistimos a una verdadera inflación cronológica que, paradójicamente, más que ayudar a delimitar el desarrollo temporal de la acción dramática, lo desdibuja. En efecto, lejos de facilitar el cómputo de los días transcurridos, esta sobredeterminación cronológica lo entorpece hasta el extremo de imposibilitar cualquier intento de datación rigurosa de los acontecimientos. Y no hace al caso saber aquí si la acción dramática transcurre, como sostienen algunos, en un plazo de seis días o, como sostienen otros, en un plazo de tres semanas; el caso es que el lector de Águila de Blasón, que en cada punto de su desarrollo sabe en qué momento del día se sitúa la escena que está leyendo, es incapaz, por más cálculos que haga, de fijar la cronología relativa de los acontecimientos. La estrategia de que se vale el dramaturgo consiste, por una parte, en saturar el texto dramático con referencias temporales, silenciando, por otra, el espacio que media entre los acontecimientos así acotados. Así, pese a su abundancia o, tal vez, debido a ella, las referencias temporales no permiten establecer con precisión los límites cronológicos de la acción. Y es que las indicaciones temporales en Águila de Blasón no sirven ya para medir el tiempo, sino para difractarlo en una pluralidad de líneas temporales, concomitantes a veces, en conflicto otras. Con la misma minuciosidad con que se dedica a construir la cronología absoluta de los hechos, el dramaturgo destruye la cronología relativa de la comedia, de modo que Águila de Blasón ofrece al lector el espejismo temporal de un discurrir inmóvil o, si se prefiere, una determinación máxima del tiempo dentro de una indeterminación cronológica absoluta. Si el tiempo avanza a trompicones y si, a ratos, parece detenerse, no es porque no discurra, sino sencillamente porque no se nos muestra en el proceso mismo de discurrir.

A este efecto desrealizador contribuyen sin duda la compleja segmentación de la acción

⁵Refiriéndose a la organización secuencial de la trilogía, Alfredo Matilla Rivas explica oportunamente: «Se llega a la colisión dramática y a la solución a través de varias plasmaciones del subconsciente (sueños, apariciones, violentación de la cronología) que sugieren el paso espiritual del caballero (paso de las tinieblas a la luz, oposición de sombras-claridad), mucho más que lo que argumentan» (Las «Comedias Bárbaras»: Historicismismo y expresionismo dramático, Madrid, Anaya, 1972, p. 99). Véase más adelante nota 40.

⁶Principio que don Faruquiño expone a su manera en Cara de Plata cuando afirma: «Cada vino tiene su correspondencia en la vida, igual que todas las cosas. El mundo es armonía y concierto pitagórico» (II, 1, p. 81).

y el carácter caleidoscópico de su montaje, es decir, la multiplicación y la dispersión de líneas argumentales y la proliferación de escenas de catálisis. Pero a este efecto contribuyen también, y de forma decisiva, las «incoherencias temporales» de la comedia, si por incoherencia se entiende cuanto sale del ámbito de lo medible por el rasero de la experiencia. Efectivamente, llegado a Águila de Blasón, el lector tiene la impresión de que el dramaturgo, transgrediendo abiertamente el precepto dramático que tan escrupulosamente ha acatado en Cara de Plata —la unidad de tiempo—, ha perdido el hilo cronológico de la acción que está escenificando. ¿Cómo puede, por ejemplo, afirmar Liberata la Blanca, al comienzo de la cuarta jornada y refiriéndose a la violación de que ha sido víctima en la segunda, que «pasó un susto muy grande antier⁷», cuando entre ambas escenas median como mínimo, expresamente indicados por el dramaturgo y sin perjuicio de otros posibles saltos temporales silenciados por la escritura, dos días enteros que retrotraerían la violación de Liberata no a la antevíspera sino a la ante-antevíspera de su encuentro con el caballero? Y, ¿cómo, después de presentárnoslo cenando en la última escena de la segunda jornada, puede Don Juan Manuel volver a pedir la cena en la siguiente, si no es suponiendo que se trata de dos días, consecutivos o no, pero necesariamente distintos? Así, no serían dos días como afirma Liberata, ni tampoco tres como se desprende de las acotaciones, sino cuatro los días transcurridos entre la violación del personaje y su irrupción en casa del mayorazgo. Ciertamente, el que dos acciones puedan producirse en un mismo tiempo no reviste de por sí mayor interés; sí lo tiene en cambio el que la misma acción pueda producirse simultáneamente en dos o incluso, como vemos aquí, en tres tiempos distintos. No multiplicaré los ejemplos, pero son numerosos los casos de lo que la crítica ha venido considerando como «gazapos». Uno de los más flagrantes y, sin duda también, uno de los más comúnmente mencionados, lo constituye la réplica del Capellán en Romance de Lobos cuando, refiriéndose al cadáver de Doña María, afirma que «se corrompía todo» y que «los gusanos le corrían» y «formaban nido en la cabeza y bajo los brazos⁸», putrefacción cuando menos problemática si se tiene en cuenta que, de acuerdo con las referencias temporales presentes en el texto, apenas si han podido transcurrir unas pocas horas desde su fallecimiento⁹.

Es cierto, desde una perspectiva genética, que la enmarañada gestación de la trilogía — desenmarañada por Jean-Marie Lavaud¹⁰ mediante el rastreo de los diferentes proto-textos escritos y rescritos por Valle-Inclán antes de darles su forma definitiva— podría explicar los «olvidos» del dramaturgo. No es menos cierto, sin embargo, que el tiempo de Águila de Blasón no

⁷AB, IV, 1, p. 130.

⁸RL, II, 3, p. 99.

⁹Refiriéndose a este mismo episodio, María del Carmen Porrúa habla de «gazapo valleinclanesco» (La galicia decimonónica en las «Comedias bárbaras» de Valle-Inclán, La Coruña, Ediciós do Castro, p. 254) y Summer M. Greenfield de «contradicción en el orden cronológico» (Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático, Madrid, Taurus, 1990, p. 92). Cf. igualmente el capítulo que dedica Jean-Marie Lavaud a la «Coherencia e incoherencia temporales en Águila de Blasón y Romance de Lobos» (El teatro en prosa de Valle-Inclán. 1899-1914, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 275-297).

¹⁰Op. cit., p. 189 y ss.

resiste una lectura referencial. Por plausible que sea, la tesis del dramaturgo «desmemoriado» que, de tanto multiplicar desarrollos paralelos, secundarios o marginales, acaba perdiendo la cuenta de los días transcurridos, no excluye que, por incoherentes que se nos antojen, los supuestos anacronismos de la comedia puedan revestir un carácter funcional, y menos aún si se admite que en materia de escritura no hay gazapo que no signifique ni lapsus calami que sea inocente. Si se opta, como hemos hecho, por una lectura literal de Águila de Blasón, no queda más remedio que admitir la ubicuidad de los personajes que, prisioneros en Cara de Plata de un tiempo lineal y unidireccional, se emancipan ahora del tiempo singular de la experiencia para entrar en el tiempo múltiple de la conciencia. Trátese de simples despistes o, como me inclino a creer, de indicios plenamente dotados de funcionalidad, lo cierto es que en Aguila de Blasón se abren insidiosamente las primeras brechas temporales que conducirán, en Romance de Lobos, a la instauración de un tiempo radicalmente distinto y transformado¹¹, a imagen de la transformación sufrida por el propio protagonista de la trilogía.

Efectivamente, cuando entramos en Romance de Lobos, entramos también en otra dimensión temporal: descorporeizados, convertidos en sombras, los personajes, hasta ahí seres concretos e individuales, se convierten en símbolos, en fuerzas abstractas y universales que parecen moverse en una especie de no tiempo o de presente intemporal y Don Juan Manuel, elevándose a un estado de renuncia casi ascética, inicia aquí el proceso de una redención que lo asimilará progresivamente a la imagen mítica de un Cristo agónico. Como ha observado la crítica, el tiempo de Romance de Lobos no es ya el tiempo de la historia, sino el del mito, por definición intemporal. Pero lo que la crítica —acaso demasiado atenta al orden de composición de las comedias— ha pasado por alto es que entre el tiempo «histórico» y «objetivo» de Cara de Plata y el tiempo «simbólico» y «subjetivo» de Romance de Lobos, Águila de Blasón ofrece un espacio de transición, un tiempo intermedio que, a pesar de revestir toda la apariencia de la realidad, no se deja reducir ya a sus leyes. El tiempo externo que rige la cronología de Cara de Plata empieza a desmoronarse en Águila de Blasón a la vez que empiezan a difuminarse ya las fronteras entre lo que, simplificando un poco, podemos llamar lo real y lo imaginario. Ahí están, si no, las fisuras que presenta la organización temporal de la comedia, esos supuestos gazapos que, formando como pliegues en el tiempo, hacen coincidir acciones cronológicamente desfasadas, sumiendo al lector en una especie de irrealidad temporal. Ahí están también las apariciones y las referencias ya abundantes en la comedia a la ensoñación y a lo espectral que acabarán invadiendo el espacio de la última comedia. Y ahí están sobre todo las escenas semioníricas del peregrinar nocturno de Sabelita por las calles de Viana del Prior, a las que me referiré más adelante.

¹¹Véase a este respecto el estudio de Begoña Riesgo-Demange, «Forme et figures du Temps dans Romance de Lobos», *Co-textes*, Université de Montpellier, n° 31-32: «...Romance de Lobos recrée scéniquement le temps de la permanence. Le temps théâtral, dans cette œuvre, dit le refus du temps et de l'ordre chronologique. C'est un temps subjectif, celui de l'expérience intérieure de Don Juan Manuel, un temps symbolique [...] et [...] surtout un temps condensé». La autora sugiere acertadamente la posibilidad de leer la última comedia como si de un extenso poema se tratara, con su propio sistema de recurrencias, aliteraciones dramáticas y estribillos, esquema que, según creemos, puede aplicarse también al conjunto de la trilogía y al juego de repeticiones y de variaciones que rige, de un extremo a otro, la composición dramática.

Leída en el orden en que el dramaturgo quiso que lo fuera, la trilogía hallaría, pues, en las incongruencias temporales de la segunda comedia un potente factor de cohesión estructural. Si Valle-Inclán se sintió movido a escribir la primera parte de su trilogía catorce años después de haber escrito las otras dos, tal vez no fuera únicamente para dar cuenta de su personal evolución ideológica, sino acaso también porque, escribiendo Águila de Blasón y Romance de Lobos, había empezado destruyendo lo que, sencillamente, todavía no había empezado a construir. El que Cara de Plata se ajuste tan ceñidamente a la unidad de tiempo, tan maltraída en las otras dos comedias, y presente una repartición tan rígida y calculadamente simétrica del tiempo con ocho escenas diurnas y otras tantas escenas nocturnas separadas, en el centro exacto de la comedia, por una escena crepuscular, no denota a mi modo de ver otra cosa que la voluntad del dramaturgo de materializar explícitamente el modelo temporal por oposición al cual había concebido implícitamente el desarrollo de la otras dos comedias. Conforme nos alejamos de Cara de Plata nos alejamos también del tiempo externo para adentrarnos imperceptiblemente en ese otro tiempo que no fluye, un tiempo suspendido, a la vez estático y extático, sobre el que tan extensamente ha teorizado el propio dramaturgo en La Lámpara maravillosa: «Cuando se rompen las normas del tiempo —escribe Valle-Inclán—, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante¹²».

Especialmente representativa de la colisión entre estos dos tiempos es, como he apuntado ya, la secuencia del deambular callejero de Sabelita en Águila de Blasón. Esta secuencia, que arranca en la escena tercera de la tercera jornada, en la que Sabelita aparece embozada cruzando un atrio, y que culminará tres escenas más adelante, con la ceremonia del bautizo prenatal, ocupa también una posición central en la comedia, posición únicamente observable si el cómputo se hace no por jornadas sino por escenas, pues son exactamente catorce las escenas que van antes y otras catorce las que van después. Estas cuatro escenas vienen a formar dentro de la comedia un conjunto unitario, una especie de ciclo de cuya cohesión interna da cuenta la lenta progresión cronológica de la acción, asimilada aquí a una especie de cuenta atrás. Así, vemos desfilar una a una las últimas horas del día, desde que empieza a declinar el sol hasta la medianoche: anochece¹³, es de noche¹⁴, un reloj de torre da las diez¹⁵, pasa tiempo¹⁶, el reloj de torre da otra hora¹⁷. La cuenta atrás culminará al filo de medianoche con las doce campanadas que abren doce círculos en la noche¹⁸, instante privilegiado en que el tiempo, rasgándose «como un vientre preñado de eternidad», va a inmovilizarse en una especie de

¹²Obras completas de Don Ramón María del Valle-Inclán, II, Madrid, Editorial Plenitud, 1952, p. 566.

¹³AB, III, 4, p. 113.

¹⁴AB, III, 5, p. 118.

¹⁵AB, III, 5, p. 119.

¹⁶AB, III, 5, p. 119.

¹⁷AB, III, 5, p. 120.

¹⁸AB, III, 6, p. 122.

presente espacial, transformando el suspense temporal en suspensión definitiva del tiempo. Significativamente asimiladas a doce círculos que se abren en la noche, las doce campanadas no sólo materializan aquí el paso de un día a otro, sino —dado el carácter simbólico que reviste la escena del bautizo intrauterino— el paso de un tiempo a otro. Vemos rivalizar así dos tiempos o mejor dos percepciones distintas del tiempo: al tiempo lineal y, valga la redundancia, cronológico de esta cuenta atrás, se opone acto seguido un tiempo concéntrico, totalizador, espacializado, suspendido en su progresión, un tiempo al que Valle-Inclán se referirá múltiples veces en su Lámpara maravillosa:

El extasis es el goce de ser cautivo en el círculo de una emoción tan pura que aspira a ser eterna. Toda expresión suprema de la belleza es un divino centro que engendra infinitos círculos. Lo que pasó y lo que está por venir se juntan en la eternidad del enlace¹⁹.

Al franquear el umbral de la medianoche, Sabelita se interna a la vez en un tiempo y en un espacio simbólicos. En efecto, en ese instante fronterizo y liminar, Sabelita se encuentra en un espacio igualmente fronterizo y liminar, a la entrada del viejo puente romano donde oficiará como sacerdotisa. El puente, como los doce círculos que se abren en la noche, construye así todo un simbolismo del pasaje que no hace sino significar el paso de un sistema temporal a otro completamente distinto. Refiriéndose a estas dos percepciones posibles del tiempo, lineal una, circular otra, el dramaturgo explica en el mismo ensayo esotérico:

Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposiciones de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo de los que engendra la piedra en la laguna²⁰.

Es esta circularidad del tiempo —superación definitiva del tiempo lineal— la que, como intentaré ejemplificar ahora, autoriza a reunir, haciéndolas coincidir en un mismo tiempo simbólico, escenas distantes tanto en el espacio de la trilogía como en el tiempo de la ficción representada. Sin salir de Águila de Blasón, resulta difícil, por ejemplo, no establecer una conexión estrecha entre el bautizo anticipatorio protagonizado por Sabelita y la visión extática, tres escenas más adelante, de Doña María caminando a medianoche por el monte en compañía del Niño Jesús. Si, de acuerdo con la cronología interna de la comedia, las dos escenas se producen en días diferentes, ambas participan de una misma experiencia mística y, por lo mismo, de una misma unidad temporal. A las doce campanadas que abren doce círculos en la noche contestan aquí las doce campanas que doblan a muerto en la lejanía y cuelgan, como doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante, para convertirse en doce cuervos que vuelan graznando²¹. Un nuevo pliegue temporal invita a considerar estas dos escenas, más allá de la distancia que media entre ambas dentro de la comedia, como dos secuencias si no simultáneas, sí superponibles.

Si pasamos a considerar ahora el conjunto de la trilogía, observamos que toda ella se

¹⁹P. 623-628.

²⁰P. 614.

²¹AB, IV, 3, p. 135.

mueve entre los dos polos que acabamos de definir, el de lo «real-histórico», que domina en Cara de Plata, y el de lo «simbólico-mítico» que, patente ya en Águila de Blasón, acabará imponiéndose en Romance de Lobos. Si bien estos dos planos o estas dos dominantes de la escritura valleinclaniana están invariablemente presentes a lo largo de la trilogía, no lo están en las mismas proporciones en cada una de las tres comedias. Así, a medida que nos vamos alejando de la primera secuencia de Cara de Plata, escenario de un conflicto de acusadas resonancias sociales y políticas, nos alejamos también del tiempo cronológico para adentrarnos poco a poco en un tiempo analógico, siguiendo un proceso desrealizador que culminará en la última escena de Romance de Lobos, proceso cuya progresión no hace sino evidenciar la coherencia del proyecto dramático de Valle-Inclán. Entre estos dos polos, el dramaturgo no hará sino escribir una y otra vez a lo largo de la trilogía los mismos planteamientos dramáticos, situándolos cada vez a niveles diferentes de la construcción simbólica y, por lo tanto, a niveles diferentes de la interpretación, que puede ir aquí desde la lectura política hasta la lectura esotérica, pasando por la lectura histórica, mítica, poética o puramente referencial. En efecto, los conflictos presentados en la trilogía son múltiples —rivalidad amorosa, rivalidad familiar, rivalidad social, etc.—, pero también lo son los desenlaces ideados por el autor para cada uno de ellos. Más que concebir una resolución específica para cada conflicto dramático, la escritura declina, a partir de los mismos planteamientos, todo un muestrario de desenlaces virtuales. Así, a lo que asiste el lector de la trilogía no es a un planteamiento con su correspondiente nudo y su correspondiente desenlace, sino a la reescritura de los mismos núcleos dramáticos y a la declinación imaginaria de sus posibles resoluciones. La trilogía bárbara puede leerse así como un conjunto estructurado de «variaciones» textuales elaboradas en torno a los mismos «temas» dramáticos.

Tomaré de nuevo aquí el ejemplo del puente, cuya presencia en el centro de la trilogía reviste evidentes implicaciones estructurales. La imagen del puente que, en la escena comentada, sirve de enlace entre dos tiempos radicalmente opuestos, es de alguna manera también, y a imagen de la escritura dramática fluctuando constantemente entre estos dos polos referenciales y tendiendo puentes analógicos y correspondencias entre los distintos niveles de la articulación dramática, la imagen de la propia trilogía. Más allá de la conexión que establece dentro de la segunda comedia entre los dos sistemas temporales descritos, el puente sirve también de nexo estructural entre las comedias de la trilogía. No hay que olvidar que es precisamente un puente o, mejor dicho, el conflicto social a que dará pie la prohibición jurídica de transitar por él, el que desencadenará la acción dramática de la primera comedia. Asimismo, es un puente el que, como se ha visto, servirá de teatro en la segunda comedia a la escena del bautizo anticipatorio. Y será un puente levantado por un corro de brujas el que, sirviendo de engarce entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, abra la acción en la tercera comedia. Si el puente es un elemento constante y, por lo tanto, unificador de la trilogía, lo notable aquí no es la triple actualización de este mismo motivo, sino el proceso de desmaterialización a que se encuentra gradualmente sometido su referente a medida que avanza la acción. El primer puente, la puente

de Lantañón, desencadenante del amago de sublevación emprendido por los chalanes, ancla sólidamente la ficción en un referente histórico o, cuando menos, con visos históricos. El segundo puente reviste ya, por la naturaleza del rito que será practicado en él, un indiscutible valor simbólico. El tercer puente, por último, forma parte de una visión espectral con brujas, difuntos y ánimas del purgatorio, que vuelca definitivamente la ficción en un espacio y en un tiempo utópicos y ucrónicos. Imperceptiblemente, pasamos así de un puente real, tangible y material, a otro que no es sino una construcción del espíritu, pasando por un puente intermedio que, sirviendo a su vez de puente entre los otros dos, ocupa estratégicamente una posición central dentro de la trilogía. Considerados a la luz del principio analógico anteriormente expuesto, no son —semióticamente hablando— tres puentes distintos los que se ofrecen a la contemplación del lector, sino tres ediciones distintas del mismo puente, reescrito de tres maneras diferentes a niveles de interpretación diferentes, las que ofrece el texto dramático: los tres puentes son, por emplear los términos del dramaturgo en La lámpara maravillosa, «tres caminos cronológicos, tres modos de la idea²²». Invitando al lector a establecer nuevas conexiones y a tender nuevos puentes entre las escenas de la trilogía, la triple declinación de este puente —real primero, simbólico después, completamente imaginario al final— no sólo reproduce la trayectoria del protagonista, sino que escenifica el funcionamiento mismo de la trilogía.

Se ha señalado la presencia en la prosa poética de Valle-Inclán de asociaciones paronímicas y de rimas internas (como cetrino y endrino²³ o saltante al trote titiritero²⁴), de aliteraciones y juegos sonoros (como ríe con su ruda risa²⁵ o ríe con ruidosas risas²⁶), de juegos etimológicos o pseudo-etimológicos (como claro clarín²⁷, Lantaño / antaño²⁸, bárbaro / bravo, etc.), de anagramas (como peina el naipe²⁹ o Bárbaras / Barrabás) y de derivaciones analógicas (como la asociación constante de los significantes ladrar y ladrón o de los significantes canes y caínes³⁰),

²²P. 604.

²³CP, II, 1, p. 80.

²⁴CP, I, 5, p. 71.

²⁵CP, I, 5, p. 76.

²⁶AB, II, 7, p. 90.

²⁷RL, II, 6, p. 118.

²⁸Juego sugerido no sólo por la declinación Lantaño / Lantañón, sino también por el empleo expreso del adjetivo antañón en CP, II, 6, p. 106.

²⁹Cf. Serge Salaün, «Las Comedias bárbaras. Teatralidad utópica y necesaria», Lire Valle-Inclán. Les «Comédies barbares», Dijon, Hispanística XX, 1996, p. 38-39.

³⁰En la escena de la velada en el molino (AB, II, 5), en que Liberata la Blanca maldice del amo y de los canes, el Molinero exclama: «¡Caínes todos!» (p. 82); juego analógico que el Capellán amplificará más adelante diciendo: «Vosotros, Caínes, sois como los perros» (RL, I, 4, p. 69) —cf. asimismo el juego paronímico canes / carnes en CP, I, 5: «¡Ay, que me rachan la ropa los canes», «Ay, que la ropa los canes me rachan!», «¡Ay, mi ropa rachada!» ---> «¡Calla, maldito, que aún no te llegan a las carnes!», «¡Más me duele la ropa que las carnes!», p. 75—. Violada en la escena anterior por Don Pedrito, Liberata la Blanca ha sido atacada por sus perros (sólo falta aquí la alusión a los vándalos para completar el espectáculo literalmente bárbaro que ofrece el hijo del rey suevo azuzando a sus alanos contra la indefensa molinera...), lo que dará pie en la escena siguiente a la exposición de toda una «teoría de lobos» a cargo de la Curandera quien, al afirmar que los lobos, al que muerden le infunden su ser bravío (p. 83), no hace sino anunciar la zoomorfosis de Liberata, literalmente convertida en zorra al final de la comedia. A su vez, la identificación de los hijos de Don Juan Manuel con la imagen del lobo tiene una fundamentación rigurosamente lexicológica, pues lobo es en germanía el nombre del ladrón. El doble referente de la palabra lobo (en tanto que nombre del animal y en tanto que imagen emblemática de los Montenegro) es objeto de un circunstanciado análisis en la escena de la velada

así como de estructuras métricas zafadas en el discurso de algunos personajes³¹ (como la réplica de Doña Rosita cuando, expresándose en hexasílabos perfectamente rimados y ritmados, dice: Micaela la Roja / ha visto nacer / a todos los hijos / de don Juan Manuel³²). Pero Valle-Inclán no sólo hace rimar palabras; también hace rimar situaciones, y las hace rimar a distancia, aboliendo el tiempo cronológico para instaurar un tiempo analógico que abrirá infinitos círculos dentro de la propia ficción dramática³³. La impresión de déjà vu que se desprende ya desde la primera lectura de la trilogía no sólo se debe a la incorporación y a la reelaboración intertextual de discursos ajenos al discurso valleincliniano, sino al trabajo de reescritura al que el dramaturgo somete constantemente su propia escritura. A medida que va descubriendo las diferentes escenas de la trilogía, el lector ve, sobreimprimiéndose en el texto que está leyendo, otras escenas que ya ha leído. ¿Cómo no establecer puentes, por ejemplo, entre la procesión de ánimas y las luces de la Santa Compañía que vemos desfilar al comienzo de Romance de Lobos y la lenta procesión de luces que, capitaneada por el Abad de Lantañón, cerraba la acción dramática de Cara de Plata? ¿Cómo leer el desenlace de Romance de Lobos —escenificación de un parricidio consumado— sin volver a leer mentalmente, como si de otra resolución posible del mismo planteamiento se tratara, el desenlace de Cara de Plata —escenificación de un parricidio fallido—? ¿Cómo no ver en el peregrinar nocturno de Don Juan Manuel por las calles de Flavia Longa en Romance de Lobos la réplica y la reescritura del deambular nocturno de Sabelita por las calles de Viana del Prior en Águila de Blasón? ¿Cómo interpretar el robo del copón perpetrado en la capilla por Don Farruquiño si no es como otra versión, esto es, una nueva edición del sacrilegio cometido al final de Cara de Plata por Don Juan Manuel al arrebatarse el copón al Abad? Y si en la última comedia Don Juan Manuel no aspira a otra cosa que a aislarse y a retirarse del mundo, encerrándose primero en la alcoba de su mujer y refugiándose después, igual que un lobo, en una cueva —espacio cerrado del que, como una crisálida, saldrá completamente transfigurado—, es porque su enclaustramiento estaba programado ya desde la primera escena de la trilogía: al encerrarse en la cueva frente al mar —cueva que acumula eficazmente la triple función de tumba rupestre, de

en el molino. Así, cuando, haciéndose portavoz de creencias licantrópicas, la Curandera pregunta a sus contertulios «¿Y no habéis notado cómo los mismos lobicanos, algunas lunas, parecen más feroces?» (p. 84), el Molinero da una respuesta voluntariamente ambigua al decir «¡Sí que lo tengo reparado en casa de mi amo!» (id.): ¿se refiere a los perros del dueño o al dueño de los perros? En cualquier caso, la asociación ladrón / ladrar es constante en Águila de Blasón: ladrones / ladrado (p. 62), ladrones / ladrar (p. 84), ladridos / ladrones (p. 170-171). Don Pedrito es ladrón porque roba, pero también es ladrón porque habla el lenguaje de los perros: Los perros me conocen. Yo les hablaré, afirma el primogénito en la escena del saqueo de la casona (AB, I, 5, p. 64). Así, cuando, refiriéndose a Don Pedrito, el mayorazgo dice a Liberata «No sabe ese ladrón que no es tu carne para perros» (AB, IV, 1, p. 131), uno puede preguntarse si el hijo mayor del caballero es ladrón porque roba o si lo es porque «ladra»... La comedia puede leerse así como una exploración diagramática del significante perro y de las diferentes asociaciones semióticas que éste es capaz de desencadenar: perro--->alano--->bárbaro, perro--->can--->caín, perro--->ladrar--->ladrón.

³¹Véase R. Benítez Claros, «Metricismos en las Comedias bárbaras», Revista de Literatura, III, n° 6, abril-junio 1953, p. 247-291, Summer M. Greenfield, op. cit., p. 107-110 y, para cuestiones de prosodia, Amado Alonso, «La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán», Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1955, p. 313-369.

³²AB, I, 2, p. 56.

³³Véase el extracto de La lámpara maravillosa que encabeza el presente estudio e infra nota 41. En el mismo ensayo, el dramaturgo insiste: «Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras [...] Toda la vida pasada [es] como el verso lejano que revive su evocación al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado entra a completar un significado aún más profundo. ¡Aun en el juego bizantino de las rimas, se cumplen las leyes del universo!» (p. 568).

guardada de lobo y de caverna platónica—, el hidalgo no hace sino cumplir al pie de la letra el programa que, mediante un nuevo pliegue temporal, se le había impuesto ya desde la primera escena de Cara de Plata en la profética frase del pastor: está solo en la cueva el lobo cano³⁴.

Por su composición tardía, algunos autores han considerado Cara de plata como una comedia aparte dentro del ciclo bárbaro³⁵, pero es en Cara de Plata donde aparece explícitamente expuesto el programa de la trilogía. Sin la primera comedia, por ejemplo, resulta difícil entender en la última la extraña conversión del que sin duda puede considerarse como el personaje más abyecto de la trilogía, Don Pedrito, renunciando in extremis al robo de la capilla y significativamente ausente en la escena del parricidio final. Semejante transformación resulta difícilmente explicable si no es atendiendo al enunciado programático de Don Juan Manuel al final de Cara de Plata, cuando explica a Don Galán que este último nunca llegará a ser un santo, pues para ser santo se pasa por el infierno. En otras palabras: para poder elevarse, primero hay que tocar fondo. Como no has sabido ser un pecador —le dice— tampoco sabrías ser un santo: ¡Yo sí!³⁶ Dicho de otra manera, se trata de pecar más, para redimirse mejor. Y si, como ilustra la trayectoria del caballero, quien más peca es quien mejor se redime, entonces no queda más remedio que admitir que Don Pedrito, personaje depravado donde los haya, que asaltaré la casa paterna, que extorcará a los arrendatarios de su padre, que violará a Liberata y que intentará saquear la capilla, es el candidato ideal a la santificación, pues cumple todos los requisitos del pecador que ha pasado por el infierno. Significativamente también, los tres personajes simbólicamente marcados por la gracia —esto es: Cara de Plata por su natural virtuoso, Don Juan Manuel por vía de la redención y Don Pedrito por intercesión de Doña María— lo serán también físicamente por un balazo o por un objeto contundente que les alcanzará en mitad de la frente. Heridos en la cabeza en momentos sucesivos de la trilogía, los tres personajes llevan así la impronta y, hasta puede decirse, los estigmas de su propia santificación: Cara de Plata en la primera comedia al ser herido en la frente por el trabucazo del Abad³⁷, Don Juan Manuel en la segunda comedia al ser herido en la frente por el disparo de los asaltantes de la casona³⁸ y Don Pedrito en la tercera comedia al ser herido en la frente por la estatuilla que le arrojará su hermano durante el saqueo de la capilla³⁹. Como los tres puentes, las tres heridas en la frente constituyen

³⁴CP, I, 1, p. 54.

³⁵Entre quienes más firmemente defienden esta idea se encuentra José Albérich, quien llega a afirmar: «Si comenzamos a leer la trilogía por Cara de Plata, como quiso su autor, nos encontramos con la incongruencia (sic) de un héroe que «se cansó de ser clemente» y generoso antes de llegar a serlo (en Águila y Romance) y de un pueblo cuya rebeldía subversiva se transforma en sumisión secular. ¡En buen lío se metió don Ramón!» («Cara de Plata, fuera de serie», Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Taurus, 1988, p. 181).

³⁶CP, III, 5, p. 138-139.

³⁷«Cara de Plata tiene en la frente el rasguño rojo de una bala, y todo un lado del rostro, negro del fogonazo», CP, II, 2, p. 80.

³⁸«Sobre las almohadas yace la cabeza del hidalgo con los ojos abiertos bajo los párpados de cera, y una venda ensangrentada ceñida a la frente», AB, II, 2, p. 70.

³⁹«Don Pedrito recibe el golpe en mitad de la frente, y con el rostro atravesado por un hilo de sangre se pone en pie, pálido y sereno», RL, II, 2, p. 88.

un enclave textual más que engarza solidariamente las tres partes de la trilogía: el dramaturgo cuenta tres veces de tres formas distintas la misma acción⁴⁰, y cada vez lo hace exactamente en el mismo lugar en que lo hizo la anterior, esto es, en la segunda escena de la segunda jornada de cada una de las tres comedias.

* * *

Quienes invocando el orden de composición de las comedias afirman que Cara de Plata destruye la coherencia de la trilogía olvidan que una introducción, si es lo primero que se lee, también es generalmente lo último que se escribe. Ciertamente, esta introducción, mediante la cual el dramaturgo modificó hasta invertirla completamente la significación de las dos comedias ya escritas, tardó quince años en aparecer, pero ¿no es precisamente esta programación tardía de la trilogía, esta especie de retroprogramación de la escritura la mejor prueba de su coherencia estructural? En cualquier caso si algo transluce de la lectura del tiempo de la trilogía es que el «funambulismo» de la acción en ningún momento hace mella en la cohesión orgánica de la serie. Como hemos visto, a medida que avanza la acción, el lector va descubriendo, más allá de una diacronía más o menos funambulesca y al hilo de las conexiones que las escenas —cargadas de la memoria⁴¹ de otras escenas— le invitan a establecer, una especie de «pancronía» en que cohabitan sistemas temporales y estratos de significación distintos. La analogía construye su propia temporalidad según leyes que no son las del simple ordenamiento cronológico. Así, lo que a primera vista se presenta como motor de la fragmentación y de la dispersión de la escritura dramática es también el fundamento mismo de su unidad y de su cohesión: la «angostura del tiempo» en las Comedias bárbaras es fundamentalmente la que emana de un texto dramático que, reescribiéndose a sí mismo múltiples veces y de múltiples maneras, hace de cada fragmento

⁴⁰La escena central de Cara de Plata anunciaba ya este procedimiento o, más exactamente, este juego de repeticiones y de variaciones: requerida por Cara de Plata primero, violentada por Fuso Negro después y finalmente raptada por el Caballero, Sabelita sufre consecutivamente los embates de los tres personajes. La sintaxis escénica, resueltamente asindética aquí, pues las tres acciones se suceden acumulativamente sin más nexos entre ellas que el de su propia sucesión, permite interpretar la agresión de Fuso Negro como la materialización concreta de los pensamientos refrenados de Cara de Plata, esto es como una especie de escenificación virtual de la pulsión que Cara de Plata ha inhibido: dicho de otro modo, Fuso Negro lleva a cabo lo que Cara de Plata no se ha atrevido a hacer. Advértase, por otra parte, el carácter esotérico de la primera acotación de esta escena (almagres, cadmios, por la virtud crepuscular, acendra, Karma, milagros, manos de mujer encienden la lámpara). Efectivamente, la imagen latente que sirve de sustrato aquí a la escritura dramática es la imagen hermética del alquimista que, gracias a la acción del fuego, transmuta la materia vil en materia noble. En este caso, se tratará de una transmutación operada en sentido inverso: del metal «noble» (Cara de Plata) al metal vil (Don Juan Manuel Monte-negro). Esta argiropea «al revés» coincide con el momento en que el día se «transmuta» en noche: el crepúsculo, voz bisémica que remite tanto a la luz del atardecer como, según rezan los diccionarios, al «estado de ánimo intermedio entre la conciencia y la inconciencia antes o después del sueño natural, o bien a consecuencia de accidentes patológicos». Si las tres acciones escenificadas son tres manifestaciones diferentes de la misma pulsión erótica que anima, respectivamente, a Cara de Plata, a Fuso Negro y a Don Juan Manuel, cada una de ellas se presenta como una versión degradada y envilecida de la anterior. De ahí la importancia de la segunda acepción del adjetivo crepuscular: se enfrentan aquí la conciencia y el subconsciente de Cara de Plata. Por eso puede considerarse la agresión de Fuso Negro como una escena virtual que refleja el desfase entre lo que hace el personaje y lo que realmente anhela: Fuso Negro no es aquí sino la materialización de los pensamientos de Cara de Plata.

⁴¹«De todas las imágenes entrevistas un instante a lo largo del camino, parece que se han desprendido las divinas sombras ejemplares, y que van con nosotros y que se inclinan para verse en los remansos del alma, como los sauces en las fuentes claras [...] Sólo la memoria alcanza a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo. Todo el saber es un recuerdo» (La lámpara maravillosa, p. 603-604).

Federico BRAVO, « Leer el tiempo: sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán », *Les langues néo-latines*, 303, 1997, p. 63- 78.

dramático la representación miniaturizada y compendiada del todo orgánico al que pertenece.

Federico BRAVO
Université de Bordeaux III