

DISCONTINUIDAD ESTRUCTURAL Y AUTOPARODIA EN LAS *COMEDIAS BÁRBARAS*

ADELAIDA LÓPEZ DE MARTÍNEZ
University of Nebraska-Lincoln

TEATRO DE SITUACIONES: FUNCIÓN DETERMINISTA
DE LA ATMÓSFERA DRAMÁTICA

El dinamismo en la estructura de las *Comedias Bárbaras* desconcertó por mucho tiempo a los eruditos, ocasionando una polémica sobre su género, si novelesco o dramático. Críticos literarios como J. L. Brooks, Ramón Sender, Antonio Risco, coinciden en que son «teatro para leer», carente de calidad dramática, mientras que hombres de teatro como José Monleón, Adolfo Marsillach y, más recientemente, José Carlos Plaza, no llegan siquiera a plantearse la imposibilidad técnica de su representación en el escenario. De hecho, el gran acontecimiento teatral de la temporada 1990-91 en Madrid fue el espléndido montaje de la trilogía valleinclanesca, una comedia detrás de otra, en un solo conjunto unitario, como lo exige la extructura interna, es decir, la concepción original de las piezas. La puesta en escena por el Centro Dramático Nacional, con merecido éxito de público y de crítica, no fue sólo una adaptación de los textos, sino la más fiel interpretación de los mismos. Ni se suprimió ni se alteró nada de los diálogos, y de los sesenta y tres espacios escénicos posibles, mantuvieron sesenta y uno sin necesidad de recurrir a bajar el telón cada dos por tres, consiguiendo en cambio un ritmo casi vertiginoso que daba vida al espectáculo. Por ser precisamente el Centro Dramático Nacional quien realizó esta magistral programa-

ción de las tres comedias bárbaras en su totalidad, bien se puede decir que finalmente la España oficial ha reivindicado no sólo el genio teatral de Valle Inclán sino también su extraordinaria actualidad, así reconocidos por el director del CDN, José Carlos Plaza: «En mi opinión, si hay alguien que sabe sobre teatro contemporáneo, ese alguien es Valle-Inclán. Y, en consecuencia, si hay alguien representable, es asimismo Valle-Inclán»¹.

Verdad es que la producción teatral europea de mediados de siglo ya había invalidado la cuestión genérica y que, a partir de 1966 —año que marca el primer centenario del nacimiento de Valle Inclán— la crítica ha demostrado que la configuración literaria de las *Comedias Bárbaras* no sólo anuncia la inminente modalidad esperpéntica sino que también anticipa las formas más características del teatro contemporáneo. Queda, pues, zanjada la cuestión: las *Comedias Bárbaras* son teatro y teatro muy actual. Es más, a mí personalmente me parecen plasmación de los postulados teóricos de Antonin Artaud, a los que Valle Inclán se adelanta en la teoría y en la práctica, afirmando que el elemento estructural más importante del teatro es la situación dramática y que su concepción debe dictar el diálogo y determinar la elaboración total de la pieza. Ramón Gómez de la Serna recoge varias opiniones de Valle Inclán al respecto. Entre ellas la siguiente: «Las quintillas que Don Juan recita a Doña Inés en la conocida escena del sofá son un trozo admirable de poesía teatral, porque no son imágenes inventadas por la fantasía del personaje, sino sugeridas por cuanto le rodea: el Guadalquivir, la barca del pescador, las lágrimas que ruedan por la mejilla de Doña Inés... Y esto es lo importante en el diálogo teatral: que el personaje diga no lo que el autor quiera, sino lo que le sugiere la situación»².

¹ J. L. Brooks, «Los dramas de Valle Inclán», *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, volumen VII, 1 (Madrid: Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) 1957, 177-198. Ramón Sender, *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* (Madrid: Gredos) 1965. Antonio Risco, *La estética de Valle Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico»* (Madrid: Gredos) 1966. José Monleón, «Valle Inclán», *El teatro del 98 frente a la sociedad española* (Madrid: Cátedra) 1975, 73-140. Adolfo Marsillach, «Águila de Blasón», *Primer Acto*, 82, 1967. José Carlos Plaza, «Un grito contra la sociedad domesticada», *El Público*, 84, mayo/junio 1991, 12-13.

² Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán* (Madrid: Espasa-Calpe), 3.ª edición, 1959, 107.

Varias veces Valle Inclán se declaró discípulo de Shakespeare y solía fantasear sobre el proceso de creación poética en el dramaturgo inglés diciendo que «Shakespeare empezó a escribir Hamlet, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. “A esta mujer hay que enterrarla”, se dijo, sin duda. “¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea.” Allí llevó Shakespeare la acción de uno de sus cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: “Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo más natural es que se encuentre algún hueso humano, ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: el cráneo”. Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet»³. Veinte años más tarde, Antonin Artaud argüía lo mismo con mayor vehemencia: «La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras.

«En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización — es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, de occidentales.

»Sé muy bien, por otra parte, que el lenguaje de los gestos y actitudes, y la danza y la música son menos capaces que el lenguaje verbal de analizar un carácter, mostrar los pensamientos de un hombre, expresar estados de conciencia claros y precisos; pero, ¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?»⁴.

³ Idem, 106.

⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelena (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), 4.ª edición, 1979, 40-41.

De acuerdo a estos principios de subordinación de diálogo y acción a la situación y de la situación al escenario, están estructuradas las *Comedias Bárbaras*, trilogía literalmente «ensamblada» como una secuencia de situaciones aparentemente inconexas, cuya verdadera significación se hace evidente sólo cuando se descubre la interrelación que las aglutina por encima del distanciamiento escénico y de la divergencia argumental.

La interacción estructural entre situaciones dispersas resulta en una trama discontinua y zigzagueante, a la manera del montaje cinematográfico repentista que aísla los momentos argumentales, dejando la conexión y síntesis a cargo del espectador, conexión y síntesis sugeridas por la plasticidad y el ritmo cinematográficos, es decir, supermodernos, de las *Comedias*⁵. Una trama discontinua, a su vez, exige ciertas técnicas tales como el sacrificio del tiempo al espacio en aras de la simultaneidad, la multiplicidad de la acción, la pluralidad de conflictos, la polivalencia de símbolos, la equiparación de funciones y el desdoblamiento repetido de los personajes.

Trama y técnicas nacen de la necesidad estética del autor, quien intencionalmente se aleja de la temática tradicional de problemas individuales para crear, en su lugar, un microcosmos cuya morfología capta la del mundo en crisis de su realidad vital. En este caso, Galicia luchando, pese a sí misma, por salir del subdesarrollo socio-económico al que su estirpe feudal todavía la sujetaba cuando el resto de Europa —y España con ella— habían entrado ya de lleno en el liberalismo de la era industrial. Según declaración del propio Valle Inclán, hecha en 1924, éste es el momento histórico de cambio que quiere recoger en las *Comedias Bárbaras*: «He asistido al cambio de una sociedad de castas..., y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo represento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alca-

⁵ Valle Inclán presintió la influencia que el cine iba a tener en el teatro del porvenir, denominándolo «teatro nuevo», y «nuevo arte», a la vez que señalaba como su característica decisiva «la visualidad». Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado*, p. 168. La calidad cinematográfica de su propio teatro ha sido apuntada por Sumner M. Greenfield, en *Anatomía de un teatro problemático* (Madrid: Editorial Fundamentos) 1972, 23.

huetas, lo mejor —con todos sus vicios— era los hidalgos, lo desaparecido»⁶.

Me interesa señalar además que en esta misma entrevista (igual que en numerosas ocasiones) Valle Inclán se pronunció como un determinista, convencido del fatalismo del medio y de la herencia en la formación del carácter: «Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud.» El determinismo de Valle Inclán llega al extremo de reconocer una relación directa de causa y efecto entre el paisaje y el estilo literario individual, como en el caso de Lugones: «En la Argentina hay un hombre que vale mucho, Leopoldo Lugones, y tal vez vale tanto, porque no nació en Buenos Aires. Él es de la sierra, y naturalmente, la visión de la serranía da estados emotivos diversos de los que produce la pampa árida y seca. Por eso los otros argentinos no han hecho nada grandioso; la emoción que no entra por los ojos no puede ser nunca perfecta. Si ellos tienen la monotonía del paisaje ¿cómo pueden darnos algo que sea belleza interior plasmada en armoniosa forma?»⁷. La emoción que entra por los ojos es igualmente importante para Valle-Inclán en el teatro, al que considera pleno de «recursos de presencia», es decir, entiende que la experiencia escénica debe ser una experiencia visual⁸.

He adelantado estos principios de teoría dramática porque ellos explican la doble función que la atmósfera, tan propicia y tan idónea a la acción, desempeña en las *Comedias Bárbaras*, en las que por un lado va delineando las condiciones histórico-geográficas del mundo que representan y por el otro va encauzando el desarrollo de la acción en la dirección que conviene a los designios del dramaturgo.

⁶ Cipriano Rivas Cherif, «Apunte de crítica literaria: La comedia bárbara de Valle Inclán», *España* (Madrid), 16 de febrero de 1924.

⁷ En *La lámpara maravillosa* (Madrid: Espasa-Calpe), 3.ª edición, 1974, 58-60, reiteró este concepto de la llanura como yermo espiritual.

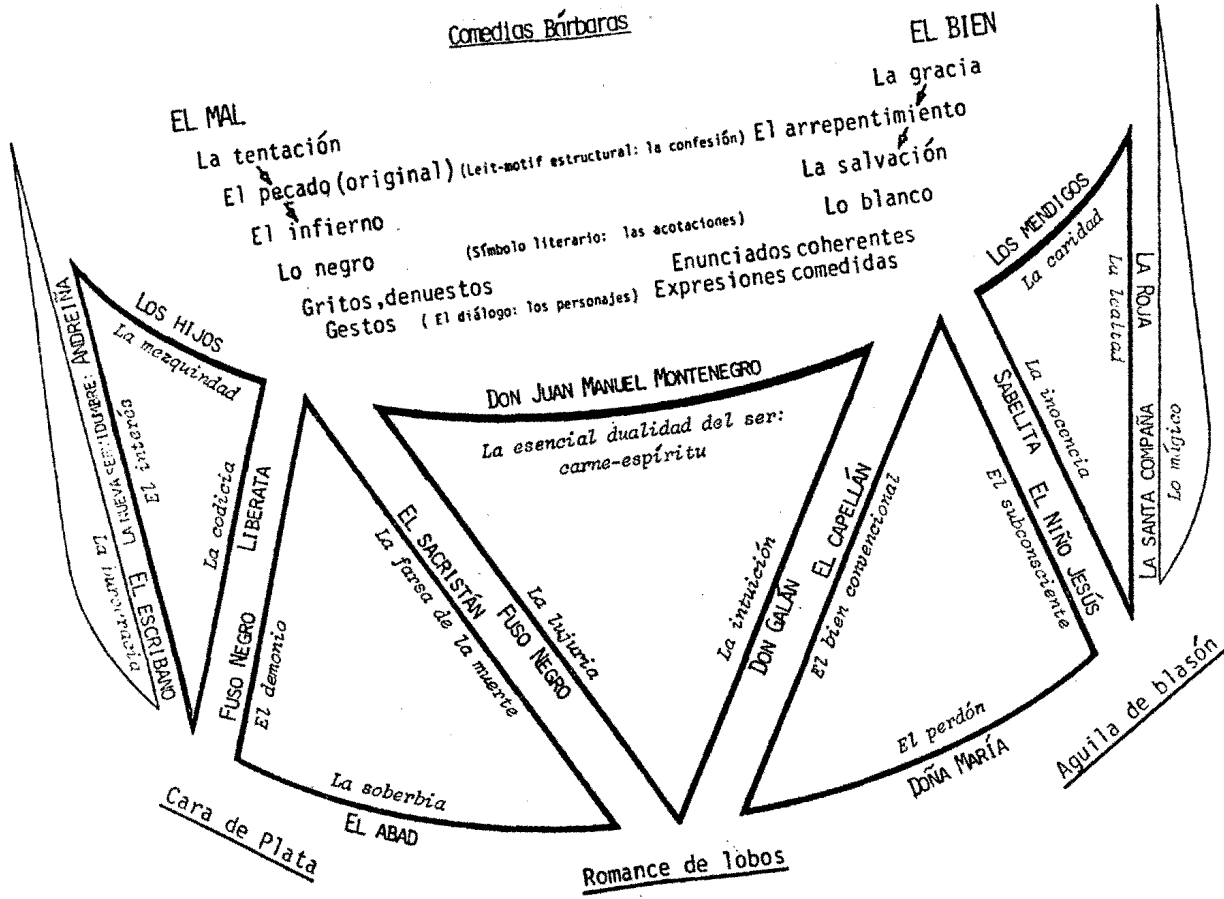
⁸ Así lo afirma a propósito del estreno de *Señora ama*, de Benavente, según lo registra Ramón Gómez de la Serna en la página 107 de la biografía de Valle Inclán ya citada en la nota 2 de este trabajo.

El mundo que se quiere representar y que sirve de contexto a las *Comedias Bárbaras* es la Galicia rural de finales de siglo, primitiva en su cristianismo supersticioso y milagrero, en donde los arquetipos del bien y el mal, de la vida y la muerte, del espíritu y la carne, rigen dialécticamente tanto la conciencia colectiva como la conducta personal.

La tensión propia de este tipo de oposición arquetípica, moralmente irresoluta e irresoluble, se traslada a las *Comedias Bárbaras* como la dialéctica estructural de lo fingido y lo auténtico, de lo cómico y lo patético, de lo lírico y lo grotesco, que técnicamente se resuelve enfrentando lo aparente a lo real y contraponiendo pequeñas farsas con pequeñas tragedias personales en un movimiento pendular de anticipaciones y recurrencias, de analogías y paralelismos, los cuales, a su vez, entrañan equivalencias léxicas de orden conceptual, plástico y fónico. Como se trata de reproducir la totalidad de un mundo específico y único, el texto funciona como su propia autoreferencia, parodiándose a sí mismo en la yuxtaposición rítmica de los cuadros que lo componen.

Las relaciones estructurales de correspondencia no siempre se establecen por la interacción directa de los personajes entre sí, sino más bien por la función dramática que todos comparten de contrapartida o de duplicación del protagonista, según lo demuestra gráficamente el esquema de la página siguiente. Los nombres de los personajes clave se han colocado por fuera de los triángulos para ilustrar así la distribución externa, es decir argumental, de la trilogía. Por dentro, en cambio, se ha indicado la función arquetípica que cada uno desempeña en la estructura interna, es decir, orgánica, de las *Comedias Bárbaras*. En el centro mismo de ese mundo inventado por Valle-Inclán encontramos a Don Juan Manuel Montenegro, creación axiomática de los postulados del autor y eje indiscutible de la acción dramática cuyo desarrollo, en última instancia, constituye la parábola que, a nivel argumental, describe su vida de señor feudal, hidalgo en ejercicio y servidumbre, mientras que, a nivel ontológico, afirma la esencial dualidad del ser, cristianamente concebido como conjunción de carne y espíritu. Única figura omnipresente en los tres tomos de la trilogía, adquiere proporciones heroicas al contrastar con los demás personajes que aparecen esporádica o furtivamente; eso sí, todos estructuralmente «vinculados» al vinculero de Lantanón.

Comedias Bárbaras



EL MAL

La tentación

El pecado (original) (Leit-motif estructural: la confesión)

El infierno

Lo negro

Gritos, deuestos

Gestos (El diálogo: los personajes)

EL BIEN

La gracia

El arrepentimiento

La salvación

Lo blanco

Enunciados coherentes

Expresiones comedidas

(Símbolo literario: las acotaciones)

DON JUAN MANUEL MONTENEGRO

La esencial dualidad del ser:
carne-espíritu

ANDREINA

LOS HIJOS

La mesquindad

EL ESCRIBANO

LA MUJER SENTADURA

EL 1.º

EL 2.º

FUSO NEGRO

El demonio

CARA DE PLATA

EL ABAD

La soberbia

EL ABAD

ROMANCE DE LOBOS

EL SACRISTÁN FUSO NEGRO

La jureta de la muerte

La injuria

La intuición

DON GALÁN

EL CAPELLÁN

El bien convencional

EL PERDÓN

DOÑA MARÍA

AGUILA DE BLASON

LOS MENDIGOS

La caridad

La inocencia

EL NIÑO JESÚS

El subconsciente

La teología

LA ROSA

LA SANTA COMPAÑA

Lo mágico

DISCONTINUIDAD ESTRUCTURAL Y AUTOPARODIA DEL TEXTO EN LAS COMEDIAS BÁRBARAS

El análisis de esta figura protagónica en su triple dimensión, social, moral y ontológica, explicará —y espero que justifique— mi proposición sobre el maniqueísmo estético y la discontinuidad técnica que rigen la estructura dramática de las *Comedias Bárbaras*.

LA DIMENSIÓN SOCIAL

Simbólicamente enmarcado entre las imprecaciones proféticas de los labriegos que abren la acción en *Cara de Plata* y el clamor de los mendigos que la concluye en *Romance de Lobos* se da el hecho más importante de la trilogía: la conversión de don Juan Manuel Montenegro, quien a fuerza de voluntad —síntoma de su carácter— se arranca de los apetitos que le esclavizan en la primera comedia para terminar, en la última, sacrificado en defensa de los derechos ajenos, llegando así a la única forma de heroísmo posible en el mundo moderno: el heroísmo social. Todo heroísmo, por definición, implica el desafío a las propias circunstancias vitales, las cuales en este caso resumen la problemática de una sociedad en crisis donde la nobleza de sangre ya no obliga y donde los antiguos valores de lealtad, de honor, de justicia y de caridad ya no rigen. Valle Inclán decía que lo mejor de la sociedad pre-industrial eran, «con todos sus vicios», los hidalgos, es decir, la quintaesencia de esos valores llamados a desaparecer con el advenimiento de las nuevas estructuras socio-políticas. Es inevitable entonces que la nueva sociedad, representada por los hijos del mayorazgo y sus cómplices, los nuevos criados, funcione en las *Comedias Bárbaras* como la negación de esos valores. Los Montenegro de la nueva generación, aristocracia sin nobleza, semejan una caricatura del padre: han heredado su altanería pero no su orgullo de casta, su temeridad pero no su valor, su sentido de privilegio pero no de justicia. Dignos de tales amos, los nuevos criados ya no se mueven por fidelidad o amor, sino que están dispuestos a la hipocresía y la traición en beneficio propio. Es más, los mendigos desoyen las llamadas de don Juan Manuel a tomar conciencia de sus derechos e intentan contener la violencia justiciera del Caballero con su propia y ejemplar resignación. Trágicamente consciente de ello, don Juan Manuel emprende la redención de los humildes como el cumplimiento inaplazable de su destino personal de gran señor, pero cae víctima de la sociedad

que quiere salvar. El parricidio que su muerte supone, descifra el sentido del claroscuro contenido en las imágenes animalescas que sirven de título a las dos últimas comedias: el águila sucumbe acosada por los lobos y la historia inicia un nuevo ciclo, de signo inverso al que había predominado hasta ese momento. El sistema de castas no ha desaparecido, sólo aquellos valores personales que justificaban su existencia. Al convertirse los hijos en la caricatura del padre, la acción dramática que ellos protagonizan resulta paródica de aquella que escenifica la noble actuación de su progenitor.

LA DIMENSIÓN MORAL

La trayectoria de don Juan Manuel Montenegro traza una línea ascendente en la escala del bien y el mal que sustenta la estructura de las *Comedias Bárbaras*. Antítesis y doble del Caballero, el Abad de Lantañón recorre el mismo camino a la inversa, pasando de ministro de Cristo y dirigente de la comunidad a esclavo del demonio. Altaneramente obsesionado con su dignidad eclesiástica, negocia su alma con Satanás a cambio del derecho de peaje que le ha sido negado por los Montenegro. Así resulta verdad del Abad lo que se dice de don Juan Manuel: que tiene tratos con el diablo. Estructuralmente, el sacrilegio del Abad remeda la conversión de don Juan Manuel y su monólogo tenebroso y solitario de conjuro parodia el monólogo en que el Caballero hace pública confesión de sus pecados.

Por los móviles de sus acciones, de signo tan distinto en uno y otro, la afirmación nietzschiana de la voluntad que capacita a don Juan Manuel para el heroísmo, en el Abad degenera en grotesca obstinación de pequeño Fausto frente al espejo cóncavo. Al Caballero, como a los héroes clásicos, le conduce a la tragedia de su muerte; en el Abad sólo genera la farsa de la muerte fingida del sacristán.

Hermanados por la soberbia que, en *Cara de Plata*, reduce la acción dramática a un juego de sacrilegios, los dos comparten también una relación de desdoblamiento con Fuso Negro en su doble función estructural de personificación de Lucifer y de conciencia del protagonista. Como materialización del demonio, Fuso Negro

aparece en *Cara de Plata* tentando a los personajes y desencadenando el pecado. Desde el atrio de la iglesia, bajo «una sotana hecha jirones» predica el *carpe diem* horaciano, recordando que el mundo está para acabar y no vale mudar de costumbres. Fuso Negro recibe el alma que el Abad entrega al diablo y por él se cumplen las palabras de don Juan Manuel a Sabelita: «Volverás, porque si Dios no lo quiere, lo querrá el diablo.» Al intentar violarla, Fuso ocasiona el rapto de la niña por el padrino quien consuma el asalto sexual intentado por el loco. Vencida la castidad de Sabelita, Fuso pretende comprar a la hija del sacristán y cuando se entera de que ya está pecando en la taberna, va en busca de la Biribisera porque su misión es tentar y empujar al mal. Sus chismes lanzan a Cara de Plata contra su padre. La voz de Fuso Negro es a *Cara de Plata* lo que la de Fray Jerónimo es a *Águila de blasón*: un cata-lítico moral. Pregonado por Fuso, el pecado triunfa en la primera comedia. Significativamente, el loco está ausente de la segunda porque en la estructura dialéctica de la trilogía, esta obra es la tregua que el mal concede al bien: el sermón de Fray Jerónimo con que se inicia conduce al arrepentimiento de Sabelita con que termina.

Fuso Negro reaparece en *Romance de Lobos* como el yo oculto de don Juan Manuel. Cuando éste desciende a los infiernos de su ser licencioso —simbolizado en la «caverna socavada por un mar bravío»— encuentra allí a Fuso Negro, el demonio de la lujuria, su gran pecado, que le insta a recuperar los goces a los que había renunciado. El diálogo entre el Caballero y Fuso refleja la lucha interna que aquél sostiene. El loco, alardeando de grandes hazañas sexuales y extensísima paternidad, que parodian las confesadas por don Juan Manuel, representa las fuerzas biológicas que por fin serán dominadas por la voluntad. Fuso y el Caballero comparten aquella porción del nombre que denota color negro, el cual aparece diecinueve veces en las acotaciones de *Cara de Plata* en función adjetival (aparte otras funciones), doce de ellas calificando la figura del Abad⁹.

Contrastando con la conversión de don Juan Manuel que se da al margen de la iglesia, doña María, esposa y madre, a quien los

⁹ Joaquina Canoa, en *Semiología de las «Comedias Bárbaras»* (Madrid: Editorial Planeta) 1977, estudia el uso sistemático de distintos colores que se da en la trilogía.

demás personajes llaman «la santa», representa el bien convencional, sancionado por la Iglesia Católica, manifiesto sobre todo en mucho rezo y en pasiva resignación a la voluntad de Dios. Estructuralmente, doña María es la verdadera antagonista de don Juan Manuel y su presencia determina el curso de la acción dramática en la II comedia, en cuyas acotaciones aparece el color blanco, mencionado, o aludido por verbos y sustantivos, más de cuarenta veces.

La atmósfera de *Cara de Plata* se había caracterizado por la fosgosa humana y por la semi-oscuridad de espacios interiores (alcobas, tabernas, sacristías) donde reinaba el sexo ilícito. En *Águila de blasón* irrumpe la naturaleza gallega con todo su esplendor y Valle Inclán escribe las acotaciones más líricas y más bellas del teatro español. Sobre este trasfondo wagneriano, cuyos matices se captan recurriendo una y otra vez a la sinestesia, se mueve la figura de doña María, ingenuamente guiada por el Niño Jesús. Revelación onírica del subconsciente, el divino Infante desempeña la función de conciencia de la dama, instándola al perdón de la ahijada. La magnitud de la injuria contra ella cometida, que doña María perdona noblemente, la eleva a categoría de arquetipo cristiano del bien.

LA DIMENSIÓN ONTOLÓGICA

En la antepenúltima escena de la jornada final de *Romance de lobos* don Juan Manuel resume en términos populares la dialéctica cristiana del bien y el mal: «Un ángel y un demonio me están abriendo la sepultura a la luz de un cirio. El ángel cava, el demonio cava... Uno a la cabecera; otro, a los pies... El demonio, con una guadaña; el ángel, con una concha de oro. ¿No lo ves, hermano Fusso Negro? El ángel cava, el demonio cava... Uno, a la cabecera; otro a los pies...» La intuición de su propia temporalidad conmueve al espectador porque despierta en nosotros la conciencia de nuestra naturaleza libre para escoger entre el bien y el mal, pero por eso mismo susceptible de caer en tentación. Así descubrimos en el Caballero de Lantaoñ el arquetipo del ser escindido por su propia humanidad, debatiéndose siempre entre las siete virtudes y los siete pecados capitales. Bien es cierto que don Juan Manuel había acusado a la Iglesia Católica de decretar pecado lo que en él

no era más que exceso de energía vital; pero más allá de la anécdota personal del protagonista vibra una conciencia ética en la trilogía que le da validez universal: el bien y el mal, asimilados según la tradición cristiana, funcionan como principios equipotentes que mantienen en tensión dinámica a todos sus elementos estructurales de manera semejante a cómo mantienen el equilibrio en el devenir de la vida y de la historia.

AUTOPARODIA DEL TEXTO DRAMÁTICO

Concebidas como un microcosmos, las *Comedias Bárbaras* sólo podían estructurarse dialécticamente, es decir, abiertamente, a base de códigos de repetición y reiteración escénica donde personajes y motivos, símbolos y discurso dramático se desdoblaron en variaciones de sí mismos.

El juego con la muerte y el motivo de la confesión, en sus múltiples manifestaciones, enlazan los distintos núcleos dramáticos. Intentos fallidos de suicidio, exhumaciones infructuosas, pseudoagonías, desmayos remedos de la muerte parodian muertes trágicas y verdaderas como la de doña María y la del marinero. Frente a engaños como la farsa grotesca del sacristán, la sabia comedia del bufón o la superchería ladina de los molineros, abundan las confesiones de todo tipo: sincera la de don Juan Manuel, impenitente la de sus hijos, sacrílega la del Abad, cínica la del sacristán, tímida la de doña María, expiatoria la del penitente anónimo.

Todo lo que pasa en la trilogía ha pasado antes o vuelve a pasar subrayando así el carácter (único en la individualización de cada ser y sorprendentemente repetitivo en la generalidad de la especie) de la naturaleza humana. Así, la violación de la ahijada duplica la de Liberata, lanzándola a igual destino de barragana; el desamparo de la viuda abandonada a la intemperie de la noche lo ha sufrido antes Sabelita. El atentado de Cara de Plata con el hacha levantada contra su padre es reincidencia del que había realizado el penitente por idénticos motivos y con igual arma. El esquema amoroso que sirve de infraestructura a las *Comedias Bárbaras* puede reducirse a un repetido triángulo incestuoso: la Iglesia Católica concede valor de sanguíneo al parentesco contraído entre padrinos y ahijados, prohibiéndoles las relaciones amoro-

sas. Debido a ello resulta que padre e hijo (don Juan Manuel y Cara de Plata) compiten por la hija-hermana, mientras la madre y la hija (doña María y Sabelita) rivalizan en su amor por el Caballero.

La reiteración alternada de contenido dramático es tan extensa que obliga al espectador a realizar una operación de yuxtaposición de escenas, saltando hacia adelante y hacia atrás de un volumen a otro de la trilogía, descubriendo en el proceso, el verdadero sentido de los signos dramáticos. Hay que pensar simultáneamente la escena III de la IV jornada y la II de la III en *Águila de blasón* para apreciar la homología de funciones entre el Niño Jesús y el bufón como voces de la conciencia de doña María y de don Juan Manuel respectivamente. Sólo a la luz de la escena IV de la II jornada de *Romance de lobos* cobra dimensión total la escena II de la III jornada de *Cara de Plata*, porque sólo así el conjuro del Abad se revela como antítesis moral, equivalente estructural y parodia de la confesión del protagonista. Sólo así nos damos cuenta de que el alma conquistada para el infierno por el sacrilegio del cura se compensa con la de don Juan Manuel recuperada para el cielo por su arrepentimiento. El sermón de Fuso Negro incitando al mal en *Cara de Plata* no cumple su función dialéctica hasta que no llegamos a *Águila de blasón* y escuchamos el de Fray Jerónimo exhortando al bien. Sólo al presenciar la danza macabra del cadáver en el caldero en la escena VII de la jornada IV del segundo volumen, vislumbramos las posibilidades de degradación esperpéntica que se anticipaban en el baile grotesco de Fuso Negro al iniciarse la primera comedia.

Finalmente, las voces —y son muchas y variadas— que coinciden con la Santa Compañía en afirmar la hermandad de los hombres en el pecado, todos hijos de la tierra, engendrados por Satanás, se equilibran con las llamadas a la fe, a la esperanza y a la caridad, que también se oyen a lo largo de la trilogía. En este sentido, *Romance de lobos* significa la vuelta a empezar, en cuanto se inicia con una escena de aquelarre en una noche bien cerrada de tormenta, y termina con el coro de mendigos bendiciendo, bajo un «sol dorado y soberbio», a don Juan Manuel, hecho que se traduce estilísticamente en las diecisiete alusiones al negro y las diecisiete alusiones al blanco que encontramos en las acotaciones.

Con la última comedia bárbara llegamos a la autoparodia estructural del texto dramático, pues en ella se repite, resumida, la vida de don Juan Manuel (pecador-alma arrepentida-varón justo).

Es decir, el tercer tomo sintetiza la acción total de la trilogía, de la que a su vez forma parte. Estructura dialéctica que da como resultado el funambulismo detectado por Alfonso Reyes y confirmado por el mismo Valle Inclán: «Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tra-moya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye lo que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el *Enterramiento* sólo El Greco pudo meterlas en tan angosto espacio; y si se desbarataran, hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias*. Las escenas que aparecen arbitrariamente *colocadas* son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de Plata* comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba El Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto»¹⁰.

En las *Comedias Bárbaras* Valle Inclán llega a la visión dialéctica y sincrónica de la realidad, anticipando la dimensión espacial y la estructura cubista de los esperpentos que está por escribir.

¹⁰ Alfonso Reyes, *Obras completas*, IV, p. 405.