

TRILOGÍA DE LAS COMEDIAS BÁRBARAS: ACCIÓN Y PERSONAJES

FRANCISCO RUIZ-RAMÓN
Vanderbilt University

1. CRONOLOGÍA Y ESTRUCTURA

El orden de publicación de las tres piezas de la trilogía no coincide con el orden interno de la acción dramática, la cual comienza con *Cara de plata* (1922), sigue con *Águila de blasón* (17 de setiembre-30 de diciembre 1906, *España Nueva* y en libro 1907) y termina en *Romance de lobos* (21 de octubre-26 de diciembre 1907, *El Mundo*, y en libro 1908). El orden de publicación no es, sin embargo, necesariamente el orden de composición. Que entre la publicación de *Cara de plata* y *Romance de lobos* medien catorce años, no significa que el mismo número de años separen la composición de ambas obras, ni menos aún —pero éste es otro problema— la concepción de las tres piezas. Lo contrario es lo más probable, como ya había sugerido Sumner M. Greenfield (62). Si en *Cara de plata* hay escenas (las del sacristán, III, 2 y 3) o acotaciones de caracterización (las referentes al Abad o a doña Jeromita) o signos emblemáticos de gesto y ademán (brazos en alto, brazos «aspados»), que se corresponden con la escritura espermática de los años 20, y que son rastreables también en *Águila de blasón*, no dominan, ni mucho menos, ni todo el texto, cuantitativamente hablando, ni, cualitativamente, la construcción de acción, personaje, lenguaje o espacio. Valle-Inclán pudo haber escrito escenas enteras o fragmentos de escenas por los mismos años en que escribía las otras dos partes de la trilogía, sometiéndolas en

1922 a un proceso de reescritura, fenómeno este no totalmente extraño a los procedimientos de composición de Valle-Inclán y a su reelaboración de textos o fragmentos de textos anteriores. Podemos decir que para Valle-Inclán sus propios textos eran siempre modificables porque perfeccionables. Como para Juan Ramón Jiménez, la Obra era siempre una obra en marcha, un sistema o mundo en continua expansión y autocorrección.

Si carecemos de todo dato externo para probar la distancia entre fecha de publicación y fecha(s) de composición de *Cara de plata*, disponemos de signos internos textuales que nos inclinan a conectarlos con el resto de la trilogía, aunque, como siempre, esos datos o índices textuales no constituyen, científicamente, prueba definitiva o incontrovertible. Lo importante, sin embargo, para el acto de lectura, interpretación y recepción final del texto llamado por su autor *Comedias bárbaras*, no es la fecha de composición ni de publicación, sino su estructura en forma de trilogía según un orden ya definitivo e intocable: *Cara de plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos*. Leer las tres obras como piezas independientes y autónomas entre sí, aunque siempre sea posible —como es posible con las tres partes de la *Orestiada*—, es leerlas innecesariamente contra su estructura textual real que es la de una trilogía de la que cada una es parte integrante, conectada temática y funcionalmente a la acción total que comienza en la escena 1 del acto I de *Cara de plata* y termina en la escena final del Acto III de *Romance de lobos*. Si alteramos o rompemos esta progresión de la acción, negamos, en última instancia, su coherencia interna y, consecuentemente, asumimos que a Valle-Inclán, al publicar y concebir las tres obras como una trilogía conectada, no le preocupaba crear una estructura coherente. No pienso que a un escritor tan consciente de los problemas de forma y que tan cuidadosamente planeaba la arquitectura de todos sus textos, desde las *Sonatas* al *Ruedo Ibérico*, pasando por la trilogía de *La guerra carlista* y la matemática configuración de *Tirano Banderas*, se le pueda negar esa conciencia estructurante ni ese designio artístico de interna coherencia formalizados en el principio unificante implícito en la trilogía como modelo de construcción. No leer las *Comedias bárbaras* según su estructura final, es decir, actual, dispuesta por su autor, no sólo destruiría su unidad y su armonía estructural, sino que desarticularía el universo dramático como totalidad, comprometiendo su significación, la cual no estriba en

la suma de los significados de cada parte aisladamente, sino en la síntesis dialéctica inscrita en su forma de trilogía.

Esta se abre, en la escena 1 de *Cara de plata*, con las maldiciones lanzadas por un personaje coral a la casta de los Montenegros —«¡Casta de soberbios! ¡Negros de corazón!»— y un vaticinio —«A esta casta de renegados la hemos de ver sin pan y sin tejas! ¡Más altos adarves se hundieron!»— y se cierra, en la última escena de *Romance de lobos*, con el cumplimiento del vaticinio en la persona del jefe del clan de los Montenegros, muerto por sus hijos, desposeído de su pan y su casa, y con el planteo emitido por otro personaje sobre el cadáver del héroe: «¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!». Toda una red de correspondencias aparece inscrita en el tejido temático de la entera trilogía, reflejando su concepción final unitaria y su funcionamiento como sistema. Así, por ejemplo, en el centro casi matemático de la trilogía —*Águila de blasón*, III, 2— otro personaje, el señor Ginero, prorrumpе también. «¡Se abajan los adarves y se alzan los muladares! ¡Raza de furiosos, raza de déspotas, raza de locos, ya veréis el final que os espera, Montenegros!».

Entre ese principio y ese final estrechamente relacionados se desarrolla la tragedia de los Montenegros, contrafiguras del héroe épico. Si éste nació en la visión auroral del mundo heroico, aquellos nacen de su visión crepuscular. Valle-Inclán nos presenta el final de una raza, y en ella el final de un mundo, sobre el que impera el Diablo y la Muerte, encarnación de las potencias del mal y de la destrucción. Es esa visión del mundo poseído por el mal y la muerte lo que me parece constituir la imagen axial dramática de la trilogía. Fusó Negro, personaje absolutamente nuevo en la escena occidental del siglo XX, dotado de profunda significación mítica y poética, como veremos más adelante, exclama en *Cara de plata* (II, 1): «El mundo está para acabarse. ¡Talmente finalizado!». Y, en correspondencia con su voz de apocalipsis, el Pobre de San Lázaro en *Romance de lobos* (II, 3): «El mundo no es para nadie... El mundo es una cárcel oscura por donde van las almas hasta que se hace la luz».

Cara de plata, mediante una sucesión de escenas de confrontación, estructurada en torno a tres núcleos conflictivos cuyos centros son la soberbia, la lujuria y el sacrilegio, presenta el doble desafío del Caballero y su hijo Cara de Plata, único con el que se identifica, al pueblo y a la iglesia, estribados en el orgullo de

casta, signo de una concepción feudal (periclitada) de la realidad social e individual, puesta en cuestión y amenazada por el coro de chalanes que anuncia la inminencia de su destrucción. El sacrilegio cierra la pieza con una escena de pánico y horror sagrado en la que don Juan Manuel de Montenegro arrebató el copón con los Santos Sacramentos al Abad de Lantañón, representante no menos sacrilego de la Iglesia, cuya visión del mundo es homóloga a la del Caballero. La lujuria enfrenta al padre con el hijo, al raptar aquél a Sabelita, su ahijada, a quien corteja Cara de Plata. Rapto que, motivado en términos de acción dramática por el doble desafío, prolongará sus consecuencias en el resto de la trilogía. *Cara de plata* inicia y prepara así la historia trágica del héroe, historia de despojamiento, de decadencia y de muerte de un individuo y de una estirpe, condenados a desaparecer, aunque no sin una última transfiguración del héroe mediante el sufrimiento y la soledad.

Águila de blasón, enlazando con la pieza anterior, se abre con los anatemas lanzados desde el púlpito por el franciscano fray Jerónimo: «El pecado vive con vosotros, y no pensáis que la muerte puede sorprendernos. (...) ¡Todas las noches muere vuestra boca la boca pestilente del enemigo!».

Además de anunciar el gran tema que dominará la última parte de la trilogía, los cinco actos de esta parte muestran en acción el contenido de estas palabras, acción que va a girar en torno a don Juan Manuel de Montenegro y sus hijos: asalto a la casa paterna por una cuadrilla de ladrones, entre los cuales se encuentra un Montenegro; fatalidad del sexo, representado como una oscura fuerza más allá de la moral y de la psicología, que encadena a don Juan Manuel y a Sabelita, convertida en barragana; violación de Liberata por Pedro, el primogénito de los Montenegro; unión de sexo y muerte en la escena en la que, simultánea y contiguamente, tienen lugar el coito de Cara de Plata y la Pichona y mientras, junto a la cama, don Farruquiño, el menor de los hijos, seminarista, despelleja en un caldero el cadáver momificado de una vieja; y entrega de Liberata a don Juan Manuel por su propio marido... En ese mundo de pecado y de culpa, mundo de exceso y de ruptura de límites, de desafío a las leyes humanas y naturales y a las normas sagradas de la familia en donde los personajes giran, presos de fuerzas oscuras, caóticas, el dramaturgo hace emerger, como un pararrayos en la noche tempestuosa de

unas acciones dominadas por la *hybris*, la figura de una heroína digna de don Juan Manuel, de signo opuesto pero con valor también absoluto: doña María, la esposa. Doña María víctima y, a la vez, camino de salvación. Su muerte preside la tercera de las *Comedias bárbaras*.

Romance de lobos comienza con una escena extraordinaria de sabor shakespeariano en la que el Caballero topa en medio de la noche con la fantástica ronda de la Santa Compañía formada de fantasmas y brujas, cuya aparición alucinadora anuncia la Muerte, la de doña María y la del Caballero, a la vez que revela la misteriosa y fatídica hermandad de todos los hombres en el pecado, la sangre, el mal y la muerte. Las acotaciones, en una prosa rítmica de profunda belleza, intensifican con su riqueza signica —canto del gallo, gritos en la noche, lluvia que azota los cristales, aldabonazos, viento «ululante y soturno», relámpagos, mar en furia— la presencia escénica del misterio. Misterio dentro de cuyo ámbito transcurrirá la acción total. Como el rey Lear peregrina en la noche tempestuosa, acompañado de Gloucester y de un bufón, Montenegro, en la noche tempestuosa peregrina seguido del loco, la viuda y los huérfanos, «como un viejo patriarca entre su prole: Dolor, Miseria y Locura», *Romance*, III, 5), y como aquél será despojado por sus hijos. Valle-Inclán contrapone como a dos coros antagonicos a la hueste de mendigos y a los hijos de Montenegro, entregados a la violencia y a la rapiña. Don Juan Manuel morirá en la última escena de la trilogía a manos de sus hijos. La maldición de la primera escena de *Cara de plata*, presente como fuerza dramática mediante una apretada red de correspondencias a lo largo de la acción de la entera trilogía, se cumple en la última escena de *Romance de lobos*, de impresionante grandeza.

La razón para adoptar la forma de la trilogía, cuyo modelo inesquivable en el teatro occidental es el clásico de la tragedia griega, quizás no difiera en sustancia de la que en sus orígenes llevó a Esquilo a intentar o a adoptar dicha forma: la necesidad de un amplio marco estructural para desarrollar la historia de una familia mítica en cuyo seno irrumpe el mal, dejando un surco de violencia, culpa y castigo que termina, tras un proceso de *catharsis*, en muerte y transfiguración. Las *tragedias* que, según Valle-Inclán son las *Comedias bárbaras*, muestran en escena, encarnado en un héroe y su estirpe, el final de una raza de otros tiempos,

no existentes ya para los espectadores ni para su sociedad, al igual que las tragedias griegas ponían en la escena de las Atenas del siglo V unos héroes trágicos pertenecientes a una raza ya desaparecida, procedentes de una época y de un mundo ya periclitados para los espectadores de la *polis* griega del siglo V.

Valle-Inclán, poeta dramático, que no quería representar ese mundo desaparecido como una «tranche de vie» ni construir sus personajes ni su espacio ni su lenguaje escénico según la tradición realista coetánea, eligió, como otros poetas dramáticos coetáneos —Yeats o Claudel, por ejemplo— volver a las fuentes del drama por la mediación de los modelos dramatúrgicos del teatro griego, el teatro español del Siglo de Oro y el teatro de Shakespeare. Y, más tarde, de la farsa y del teatro popular de títeres y marionetas, como Jarry, el gran pionero. Esa inmersión creadora en las fuentes del drama occidental le permitió a Valle-Inclán inventar nuevas formas de expresión teatral que van de las *Comedias bárbaras* al *Esperpento*.

2. DRAMATIS PERSONAE

En 1924 publica Rivas Cherif en la revista *España* un importante artículo sobre las *Comedias bárbaras*, en el que cita estas declaraciones de Valle-Inclán:

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 de 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. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos*) estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en ese mundo que yo presento de clérigos, escribanos, poetas y alcahuetes, lo mejor —con todos sus vicios— eran los hidalgos, lo desaparecido. (Citado en Dru Dougherty, 147.)

Figuras emblemáticas o arquetípicas, los personajes y el universo dramático de esta gran Comedia bárbara dividida en tres partes responden, en efecto, a esos conceptos expresados por Valle-Inclán, los cuales —no lo olvidemos— «motivan desde la forma hasta el más ligero episodio».

Si repasamos la nómina de las «*dramatis personae*» en *Cara de plata* y *Romance de lobos* notamos que sólo dos personajes —don Juan Manuel de Montenegro que encabeza la lista, y Fuso Negro, loco— ocupan línea entera, señeros y destacados del resto de los personajes, los cuales o aparecen formando grupos o, si están singularizados en una línea única, aparecen determinados o definidos por su relación de dependencia con el protagonista, como, por ejemplo, don Manuelito, su capellán, Sabelita, su ahijada o Barragana, y don Galán, su criado (en *Cara de plata*, pues en *Romance de lobos* está gregariamente unido al resto de los criados).

En un magnífico ensayo de 1966, no superado hasta ahora, Manuel García Pelayo, estudiando las estructuras sociales del mundo de Valle-Inclán, aunque sin caer en el sociologismo de estudios posteriores, escribía del hidalgo en las *Comedias bárbaras*: «este hidalgo, representado por Juan Manuel y subsidiariamente por Cara de Plata, está dominado por la soberbia, fruto de la tensión entre su personalidad y la circunstancia, que le hace vivir sin ley, sin rey, sin patria (no le interesa más allá de «esta tierra») y sin dios. Pero cree, sin embargo, en ciertos valores radicales que responden al sistema elemental de las estimaciones nobiliarias y comunitarias» (271). Soberbia que, retraducida al vocabulario de la poética de la tragedia, retoma su nombre clásico de *hybris*, nombre que define el núcleo mismo de esa fuerza que, trascendiendo todos los límites, empuja al héroe a enfrentarse con los otros y con el otro, estribado en una conciencia de la estirpe cuyo fundamento pertenece a una cultura y una ley arcaica. A diferencia del concepto cristiano de la «soberbia», el concepto clásico de *hybris* queda fuera —más allá o más acá— del territorio de la moral. En este sentido conviene mejor al protagonista de las *Comedias bárbaras* en tanto que héroe dramático.

Héroe de un mundo regido por valores absolutos —positivos o negativos— y por pasiones no menos absolutas, en donde no caben términos medios entre el bien y el mal, entre la humanidad y la animalidad, ni los compromisos de ninguna índole, y en donde sentimientos y valores son sustituidos por actos y pulsiones

elementales, don Juan Manuel de Montenegro, con identidad de ser y apariencia, de conciencia y acción, no conoce fronteras en su entrega al bien o al mal, pues su espacio, como todo espacio trágico, está situado más acá de lo esencial y lo individual. Y no sólo por lo que pueda tener de héroe nietzscheano, sino por lo que tiene también, precisamente, de héroe clásico de tragedia. De éste le viene su condición, ni social ni política, sino dramática, de rey, condición reiterada en *Cara de plata* —«rey suevo» (I, 2), «mi padrino es un rey» (II, 3), «el rey soy yo» (III, 2)— y en *Romance de lobos* —«es como un rey» (III, 2)— y su pertenencia, en actitud y gesto, lenguaje y comportamiento, es decir, en lo que Brecht llamaría años después *gestus*, a un tiempo antiguo, que explícitamente reiteran las acotaciones, el «tiempo antiguo» (*Águila de blasón*, II, 7) de un mundo que se acaba, verdadero *leitmotiv* temático predicado a lo largo de la trilogía, pero cuya declinación y ocaso definitivo rechaza violentamente el héroe (*Águila de blasón*, III, 2). Sus caminos son —como reza una acotación— «trágicos caminos de exaltación, de violencia y de locura», simbólicamente inscritos en el dibujo de las «venas azules» de su «mano descarnada» (*Águila de blasón*, III, 2). Último de los héroes, en sentido clásico, de un mundo a cuya liquidación y destrucción inexorable había asistido su autor, y al que se nos invita a asistir a los espectadores/lectores como testigos de excepción, su muerte —la del héroe y su mundo— es anunciada profética u ominosamente desde el comienzo de la acción, primero, y, poco después, figurativamente enlazada con el motivo del asesinato del padre por el hijo (*Cara de plata*, II, 1 y 7; III, 4 y 5), y, finalmente, ocupa el centro de la acción de *Romance de lobos* y la cierra en una escena de trágica grandeza. Enunciada como amenaza, profecía o augurio, la presencia de la Muerte, eje del destino de don Juan Manuel de Montenegro, es otro signo dramático —es decir, no sólo de sentido, sino de construcción o configuración— de su condición arquetípica de héroe. Condición a la que remiten también las alusiones a héroes, clásicos o bíblicos, y de entre las cuales destacan por su extraña y turbia ambigüedad las muy intencionadas de «hijo de Edipo» (*Águila de blasón*, II, 7) o de «joven Absalón» y «soberbio Absalón» (*Cara de plata*, I, 3 y II, 3), referidas las tres a *Cara de Plata*. (¿Qué pensar, pues, del héroe —el Padre— asociado con David y Edipo?). Completa su figura de héroe de tragedia antigua la fatalidad, a la que Valle-Inclán, en

un hermoso texto de *La lámpara maravillosa* (*Opera Omnia*, I, 128) en donde define a los héroes de la tragedia griega, llamará «furor erótico», el cual actúa como un *fatum* que encadena o une a un mismo Deseo al caballero y a su ahijada, arrastrándolos, a pesar de ellos mismos, adonde no quieren ir. Por último, y para terminar esta rápida enumeración, de la tragedia moderna —la de Shakespeare o la española de Lope a Calderón— tomará el modelo para el bufón u hombre de placer, don Galán, en el que inscribe algunas de sus características tipológicas más conocidas: su condición de profesional de la burla y la risa —o como se autodefinirá el bufón Coquín de *El médico de su honra*: «cofrade del contento, mayordomo de la risa, gentilhombre de placer y camarero del gusto» (I, vv. 755-761)—, la libertad para decir y hacer lo que a ningún otro se le toleraría hacer ni decir, su adscripción como parásito tolerado al espacio del señor y su función de reflejo o doble paródico de la conciencia del amo.

Encarnación por excelencia de ese «furor erótico» que como un viento de locura empuja al héroe y a Sabelita, a Cara de Plata y a don Pedrito, el primogénito del Mayorazgo, es en las *Comedias bárbaras* Fuso Negro, el loco. Su «nalga negruzca» recuerda tanto la del Diablo como la del Sátiro, y, como ambos, surge de pronto sin que sepamos de dónde viene. El lugar donde duerme —la cueva entre el mar y la tierra—, espacio salvaje, remite a Dionisos, mientras que su condición de «trasgo» quebrador de tejas y de voz que desciende por la chimenea (*Cara de plata*, III, 4) le asocia tanto con el dios que hacía danzar los tejados y los quebraba (Detienne 81), como con el Diablo que «aullando como un can, va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empreñarlas con una trampa que se sabe» (*Romance de lobos*, III, 4) y que también conoce Fuso Negro.

Figura equívoca, definida por su liminalidad, parecen fundirse en Fuso Negro, sin confundirse, dos mundos o dos rostros, tan ambiguos el uno como el otro: el pagano y el cristiano. Asociado con el sexo, el vino y la danza, Fuso Negro aparece y desaparece de improviso, invitando a fornicar en un mundo en trance de muerte, representante puro del «fálico triunfo» (*Cara de plata*, II, 4). Asociado con el Diablo, cuya identidad parece asumir (*Ibid.*, II, 1 y III, 2), habla de pecado y de castigo, de posesiones diabólicas, del reino de Satanás. Su lenguaje invita a la liberación car-

navalesca, a la venida del mundo al revés, a la suspensión de todas las inhibiciones, al goce y a la exuberancia, al mismo tiempo que es portador de oscuras amenazas. He aquí reunidas en una sola secuencia, frases que significan el doble rostro, pagano/cristiano de Fuso Negro:

El clero lo pasará mal, y las putas beatas, todos en camisa, irán a la hoguera. (...) ¡Todo anda mal! ¡El mundo visto es como está descaminado. Entre un viernes y un martes se escachiza en mil pedazos. (*Cara de plata*, II, 1.)
 ¡Hay que pecar! ¡El que no peca se condena! (...) ¡Qué buena idea, de mala idea, soltar el vino todo que hay en el mundo, todo a correr en una fuente de cien mil tornos! ¡Qué idea más buena! ¡Y que las vacas, en vez de bostas, vertiesen panes por bajo del rabo! (...) Todo anda mal. El mundo va descaminado. (...) Reinando Satanás, las mujeres andarían en cueros. De punta de viernes a punta de viernes, beber y comer con fornicamiento (*Ibid*, II, 4).

Personaje dionisiaco, Fuso Negro anuncia su presencia con un grito —«Touporroutou»—, signo fónico de la pura irracionalidad, que, expulsada del teatro occidental por más de dos siglos, vuelve a aparecer en la dramaturgia de Valle-Inclán. Es esa dimensión de lo irracional, de la misteriosa y amenazadora animalidad en el seno de lo humano, empecinadamente desterrada de un teatro vuelto hacia lo racional y por él acotado, lo que irrumpe brutalmente en Fuso Negro, haciendo patente su dominio sobre el hombre y el mundo en el espacio de la Galicia valle-inclaniana. Como en este extraordinario personaje, también en los otros hay siempre, en mayor o menor grado, una regresión al grito a través de las situaciones primordiales del sexo, la sangre y la muerte.

Los personajes cuyos nombres aparecen formando grupo, distribuidos en unidades colectivas de dos o más *dramatis personae*, son personajes corales definidos por las funciones dramáticas de oposición, de dependencia o de relación, conflictiva o no, con el héroe, que ocupa no sólo la cúspide, sino el núcleo de todo el sistema de relaciones dramáticas. Los cuatro personajes colectivos mayores son los constituidos por los hijos, la hueste de mendigos, la tropa de chalanes y los criados. En el mismo nivel de realidad escénica figura en *Romance de lobos* la Santa Compañía de las Ánimas en Pena. Con excepción de *Cara de Plata*, con mayor

grado de individuación dramática y con más importante papel que el resto de los hijos, los cuatro personajes colectivos, en los que ninguna voz representa fuerzas individualizadas, adquieren frecuentemente las funciones dramáticas del Coro (distanciar, participar o transfigurar), repiten las relaciones clásicas del Coro con el héroe (hostilidad o acorde) o utilizan el lenguaje verbal del Coro (estilizado, ritualizado).

El primero que interviene en la acción, comenzándola, es el coro de chalanes, cuya función es anunciar la caída de Montenegro y su mundo. Su composición es la del coro del teatro contemporáneo formado por integración dialéctica de voces discordantes, y no homogéneas, el cual, en tanto que personaje colectivo, expresa las tensiones internas operantes en el seno mismo de toda visión colectiva. Su advenimiento había sido ya saludado con gran perspicacia por Unamuno en su ensayo de 1896 —*La regeneración del teatro español*. Escribía hegelianamente en él Unamuno: «puede decirse que en el teatro antiguo se nos muestra el coro en tesis, en el moderno en la antítesis de personajes, y que el futuro volverá al coro, pero al coro sintético; lo cual en otra lengua, menos pasada de moda, quiere decir que a la diferenciación del homogéneo coro antiguo sucederá la integración en él de lo diferenciado». Y añadía este interesante comentario: «En ese carácter del coro antiguo en oposición al coro que se esboza en obras como la de Hauptmann —(se refería a *Los tejedores*)— se ve la diferencia del socialismo antiguo al venidero, integración de la diferenciación individualista» (86).

Su última intervención, al final del segundo acto de *Romance de lobos*, será para enfrentarse violentamente con el personaje coral de los hijos. Éstos, caracterizados por la soberbia y la violencia del padre, pero despojados de su grandeza, son como personaje colectivo el reflejo negativo del héroe, su cara oscura y degradada y, simbólicamente, el ejecutor de su muerte: «camada de lobos» que matará al «lobo cano» en una escena que recuerda extrañamente el asesinato del Padre primitivo evocado por Freud en las páginas fascinantes, si no como ciencia, sí como ficción, de su *Totem y Tabú*.

La hueste de mendigos es caracterizada así por Valle-Inclán en una acotación de *Romance de lobos*: «Racimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos y se desgrana en los mercados y feriales de las villas, salmodiando cuitas y padrenuestros.

En todos los casales los conocen y ellos conocen todas las puertas de caridad. Son siempre los mismos» (I, 6). Personaje itinerante, cuyo espacio es el de la plaza pública, la encrucijada, la feria y el camino, su función es, a la vez, la de personaje-coro y personaje-emisario, que lleva y trae las noticias y las comenta, sirviendo, en ocasiones, de enlace entre la acción escenificada y la no-escenificada, y entre el mundo visible y el invisible. Como personaje coral aúna en su lenguaje y su actitud la imponente gravedad, la sabiduría ancestral y el misterio poético de voces antiguas, clásicas y bíblicas, y el grosero materialismo, el realismo picaresco y el verbo, entre rufianesco y sentencioso, de voces populares. De entre todas sus voces destaca la del Pobre de San Lázaro, del que las acotaciones señalan su «figura gigante y trágica» (II, 2) y su misteriosa capacidad de transfiguración, cuando al final de la tragedia se levanta de entre las llamas, «hermoso como un haz de fuego» (*Ibid*, escena final). La voz de el Pobre de San Lázaro es la voz del corifeo de una colectividad sin tiempo y sin historia, capaz de descifrar el sentido del mundo, «cárcel oscura por donde van las almas hasta que se hace la luz» (II, 3). Su lenguaje, como el de Fuso Negro o el de la Vieja de *Águila de blasón* —:«Su voz de sibila se extiende en el silencio del anochecer» y lanza su triple plañido: ¡Ay, el día de la muerte! ¡Ay, el día de la muerte! ¡Ay el día de la muerte! (V, 5)— parece trascender el puro lenguaje del Logos.

Este rápido repaso de los personajes tal como aparecen ordenados y distribuidos en la lista de *dramatis personae* (y, naturalmente, el uso clásico de tal denominación, frente al uso generalizado en el teatro contemporáneo, anterior, coetáneo o posterior, de Echegaray a Lorca o de Benavente a Grau o Casona, que utilizan «Reparto», «Personajes» o «Personas») debe alertarnos para no privilegiar, como condición *sine qua non*, la lectura sociológica o histórica de los personajes, la acción, el espacio y el universo de las *Comedias bárbaras*.

Ese universo, en el que un héroe, unos personajes colectivos con función de Coro y unos personajes mítico-simbólicos como Fuso Negro o la Santa Compañía, viven una acción en donde se enfrentan fuerzas que trascienden lo social y lo histórico, no es ya, en tanto que universo del drama, ni mundo psicológico ni mundo social e histórico, como no lo será el mundo en el que se mueven los personajes de Claudel o en el que se moverán años

después los de Ghelderode o, reducido a esquema —un camino y un árbol— el Vladimir y Estragón de Beckett, sino mundo-símbolo, mundo-mito en donde el ser humano, individual o colectivamente, vuelve a aparecer conectado con las fuerzas misteriosas y maléficas de la existencia, en radical indefensión. Es justamente esa indefensión —frente al sexo, la muerte, la locura, el mal y el misterio— lo que une en su raíz a todos los personajes de las *Comedias bárbaras*, como a los de *El Embrujo* (1913) y *Divinas palabras* (1920), y les confiere dentro del teatro occidental del siglo XX su originalidad, su profundidad y su universal sentido dramático.

Desde el momento en que Valle-Inclán pone en cuestión las formas teatrales al uso, pone automáticamente en cuestión la concepción, no sólo estética, sino ideológica, subyacente, y el concepto de lo teatral en que se fundan. Consecuentemente, al construir los personajes y el universo de las *Comedias bárbaras* le resulta imposible tomar en serio las normas psicológicas y sociales dominantes en los modelos de contribución del personaje dramático, pues no cree ni en los modelos de la colectividad ni en la posibilidad de protegerse y protegerlos de lo irracional parapetado tras las construcciones de la cultura. Valle-Inclán, como sugiere el texto anteriormente citado, no parece creer en la existencia de una armonía racional entre el hombre y el universo.

Ni la psicología ni la historia bastan, pues, a explicar a estas *dramatis personae*, aunque para la construcción de sus relaciones utilice su autor elementos tomados del mundo histórico-social de la Galicia de fines del XIX. Del mismo modo que la Galicia de la dramaturgia de Valle-Inclán no es el reflejo sociohistórico de la Galicia real, sino su reflejo mítico-poético, con exclusiva función de espacio abierto y libre, tampoco los personajes lo son. En ellos, trascendida toda determinación cultural, vuelve a aparecer en escena la parte maldita e irracional del hombre.

Valle-Inclán inventa no sólo un espacio y unos personajes dramáticos nuevos en el teatro de su tiempo, sino un nuevo lenguaje teatral, el cual es la consecuencia directa de la metamorfosis que, como *dramaturgo*, opera en la representación teatral de la persona humana, a la que saca de los interiores burgueses, para proyectarla sobre ese espacio mágico de una Galicia en donde irrumpe lo irreal como componente de la realidad y en donde el monstruo, como ocurrirá en *Divinas palabras*, ocupa el centro de un universo antes ocupado por el hombre cartesiano. Un universo —para de-

cirlo con las hermosas palabras del hispanista Jean Cassou— en el que «ciertas palabras nos sumergen en el pasado, surgen a través del silencio como del fondo de cuentos de nuestra infancia, y nos parecen fórmulas rituales de religiones muy antiguas cuyo sentido se hubiera oscurecido» (70).

De los personajes de las *Comedias bárbaras* podría afirmarse esto que Valle-Inclán escribió en *La lámpara maravillosa*. «Son figuras ululantes, violentas y carnales, pero de un sentido religioso tan profundo, que mueven al amor como los dioses, y éste es el don sagrado de la fatalidad» (*Opera Omnia*, I, 128).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CASSOU, Jean. «Ramón del Valle-Inclán», *La Pluma*, IV, 1923, núm. 32.
- DETIENNE, Marcel. *Dyonisos a ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- GARCÍA PELAYO, Manuel. «Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán», *Revista de Occidente*, IV, 2.ª época, núms. 44 y 45, 1966, pp. 257-287.
- GREENFIELD, Sumner M. *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- UNAMUNO, Miguel de. «La regeneración del teatro español», en *Ensayos*, II, Madrid, Publicaciones Residencia de Estudiantes, 1916.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Águila de blasón*, Madrid, Espasa-Calpe, 4.ª ed., 1976.
- . *Cara de plata*, Madrid, Espasa-Calpe, 5.ª ed., 1980.
- . *Romance de lobos*, Madrid, Espasa-Calpe, 7.ª ed., 1980.
- . *La lámpara maravillosa: opera omnia*, vol. I, Madrid, Editorial Rúa Nova, 1942.