

En torno a los elementos narrativos de Sacrilegio. Una aproximación a la fusión de géneros en Valle-Inclán

David MAÑERO LOZANO

RESUMEN

El presente estudio de *Sacrilegio*, en el que analizamos tanto el desarrollo de la acción como la caracterización y las funciones de los personajes, se propone señalar la utilización de unos recursos genéricos netamente narrativos, donde lo teatral se ha reducido a un papel auxiliar con el que ampliar la potencialidad expresiva del relato. De este modo, al insertarse en el marco de las intervenciones dialogísticas, la autobiografía del Sordo de Triana queda abierta a la ambigüedad, el perspectivismo y la ironía de su ascendente lazarillesco. El espacio imaginario del relato, desde el que intenta Frasquito involucrar en su experiencia al grupo de espectadores, se nos ofrece, así, como posibilidad de superación estética e ideológica al espacio de la cueva, teatro inmóvil en el que los personajes no experimentan la más mínima transformación.

Palabras clave: Valle-Inclán, génesis.

ABSTRACT

This paperwork about Valle-Inclán's *Sacrilegio*, in which we analyse the development of the action and the functions of the characters, points out the priority of the narrative techniques in the play, while the scenic elements get reduced to an auxiliary roll in order to emphasise the expressive strength of the tale. Due to the Sordo de Triana's autobiography is inserted into a dialogic frame, it is branched with the ambiguity, plural perspectives and irony of the *Lazarillo*. The imagined space of this autobiography, where Frasquito try to involve the audience in his experience, constitutes an ideological and esthetic alternative to the space of the cove, static theatre in which the characters don't suffer any transformation.

En 1926, meses antes de la publicación de *Sacrilegio*¹, se pronunciaba el propio Valle-Inclán ante el alcance literario de su recurso al molde dialogal:

¹ Cfr. Ramón del Valle-Inclán: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Col. Austral, 170, ed. Ricardo Doménech (Madrid: Espasa Calpe, 1995^o); de donde extraemos, con ligeras enmiendas

Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte².

Nos situamos, según se ha consensuado en los últimos años³, ante una suerte de «forma escénica» abierta a unas posibilidades genéricas que trascienden lo estrictamente teatral y que, sin aparente contradicción, se relaciona lo mismo con *La Celestina* que con «las tendencias objetivistas de los teóricos de la novela y de los novelistas coetáneos, muchos de los cuales [...] recurrieron al diálogo por idénticos motivos⁴».

Sea como fuere, lo cierto es que buena parte de los hallazgos en los que se funda la creciente valoración de Valle radica, sin duda, en ese asombroso aprovechamiento «sub specie theatri» de situaciones y recursos tradicionalmente contextualizados en el medio de lo narrativo, ya sean éstos más próximos a la novela o a otras formas de relato como la crónica, el cuento o la epopeya.

Nos ocuparemos, pues, de resaltar a este efecto la importancia de *Sacrilegio*, auto para siluetas en el que, enunciada ya la síntesis de géneros desde las propias reminiscencias literarias del subtítulo⁵, se hacen patentes numerosas vías de aproximación formal al ámbito del relato, característica en la que, según

a la puntuación, las citas subsiguientes. En fechas próximas a la de esta edición, se publicó el valioso estudio de Juan Aguilera Sastre: «*Sacrilegio*: una primicia de Valle-Inclán en el *Heraldo de Madrid*», *Anthropos*, 158/159 (1994), pp. 99-104; artículo en el que se desveló la existencia de una edición previa a la publicada por Rivadeneyra en el vol. IV de la *Opera Omnia* valleinclaniana (1927) manejada por Ricardo Doménech en su edición del texto. Así, hemos creído de rigor, en espera de la ya necesaria edición crítica de *Sacrilegio*, considerar a los efectos de estas páginas las modificaciones textuales propuestas por Juan Aguilera en el cotejo de ambas fuentes.

² Nos referimos a la conocida entrevista ofrecida a José Montero Alonso. Cfr. Dru Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, ed. Eugenio Suárez Galbán (Madrid: Fundamentos, 1983), pp. 190-91.

³ Vid., sobre todo, Luis Iglesias Feijóo: «Valle-Inclán, entre teatro y novela», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7 (1988), pp. 65-79.

⁴ Cfr. Darío Villanueva: «Valle-Inclán, renovador de la novela», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), pp. 35-50; la cita en p. 39. Vid., además, Darío Villanueva: «Valle-Inclán y James Joyce», en *El polen de ideas* (Barcelona: PPU, 1991), pp. 340-64.

⁵ M.^a Carmen Bobes Naves: «Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, n.ºs 3-4 (julio-diciembre, 1985), pp. 305-35, recuerda en p. 328 dos de las acepciones dadas por el *DRAE* bajo la voz *Auto*: «forma de resolución judicial [...]» y «composición dramática de breves dimensiones y en que, por lo común, intervienen personajes bíblicos o alegóricos». Paralelamente, sugerimos una posible reminiscencia del sentido aportado al término en *La Celestina*, máximo referente —sea cual sea nuestro posicionamiento crítico— en lo que respecta a la imbricación de recursos teatrales y narrativos. Recordemos, en este sentido, la admiración declarada por Valle ante el citado texto (cfr. D. Dougherty, pp. 185-6). A la información recogida por Iglesias Feijóo, pp. 72-5, sobre las diversas denominaciones empleadas por Valle al referirse a sus propias obras, puede añadirse que el «primer dato que llama la atención del texto aparecido en el *Heraldo* es su presentación como “novela inédita”, mientras que en el *Retablo* aparece ya con el subtítulo “auto para siluetas”» (cfr. Juan Aguilera Sastre, p. 99).

pensamos, se cifra tanto la concepción de la acción como el rendimiento descriptivo y funcional del personaje.

ELEMENTOS NARRATIVOS DE LA ACCIÓN

Situados desde la primera acotación⁶ en el espacio aislado de Sierra Morena (aquel que, habilitando su nombre a una impresión de lejanía, «llaman, en romances de la caldea, Cueva del Rey Moro»), abrimos el «Capítulo de bandoleros» —mención en la que se imprime cierto distanciamiento literario— con la atención volcada en la figura inmóvil de un hombre que hace guardia:

A la boca del sésamo, con el oído en la tierra, vigila una sombra (p. 155).

La acción, pues, por lo que afecta a este margen introductorio de lo teatral, se halla desde el comienzo totalmente detenida. Poco después, sin olvidar el corro de caballistas que gesticula *sentado* en la oscuridad, la presentación del primer personaje al que se bautiza, el Padre Veritas, se hará también por medio de una alusión gestual referida a la lentitud de sus movimientos:

Sobre el límite de la charca, el bulto de un hombre se acerca [...] se acomoda despacio sobre unas jalmas que descuelga del hombro, y bate el yesquero (p. 155).

Nos encontramos, en resumen, ante un espacio eficazmente delimitado en sus «arcadas», refugio de romances en el que, como en «fábula de luces» —metáfora con la que se refuerza el tono de distanciamiento—, los personajes se reducen a su perfil de sombra retratada en pose casi inmóvil: un vigilante agachado en tierra, caballistas sentados en «ruedo» y un bulto que se recuesta lentamente en actitud de fumar. Lejos de que se introduzca al lector en el desarrollo de la trama, la acotación primera anula toda posibilidad de generar acción: se desenvuelve en el plano discursivo de la pura descripción, con evidente insistencia en los contrastes pictóricos:

Sorda disputa que alumbrá una tea con negro y rojo tumulto: Las cristalinas arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos, y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre. [...] bordeando el añil esmalte estremecido de tornasoles. [...] Diluvio de iris cae de las cristalinas arcadas sobre el oscuro ruedo (p. 155).

⁶ Dado el controvertido papel de las llamadas “acotaciones” en Valle, de las que puede incluso cuestionarse su relación de dependencia respecto del texto dialogado, nos parece igualmente impreciso emplear esta denominación como recurrir a la de “texto secundario” o la de “paratexto”. Seguiremos, pues, empleando el primero de los términos, que es al menos el más extendido. *Vid.*, por otra parte, M.ª Carmen Bobes Naves: «Las acotaciones de *Sacrilegio*: referencia y literariedad», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes* (Madrid: Gredos/Universidad de Oviedo, 1985), pp. 371-80.

No por azar, si nos centramos en los diversos momentos previos al acto narrativo de la confesión, se observará que tanto acotaciones como diálogos constituyen una suerte de marco teatral en el que apenas nada se nos cuenta, si no son los cómicos preparativos a la historia finalmente relatada por el Sordo de Triana. La acción, en consecuencia, quedará confinada a los estrictos márgenes de la autobiografía, y ello no sólo hasta el punto de desplazarse a segundo plano las demás escenas, sino que, más bien, se justifican éstas por su relación de dependencia respecto de la narración del viejo condenado a muerte⁷, referente directo con el que se dota de coherencia al esquema lógico-causal que enmarca la sucesión temporal de las diversas escenas⁸.

Baste recordar entre las distintas conversaciones, todas ellas motivadas por el deseo de la confesión, la insistencia de Carifancho, quien llegará a decir que «aquí estamos no más para serle gratos y trabajar por la salvación de su alma» (p. 162), en que el viejo bandolero aclare la garganta:

CARIFANCHO.—Maestro, es una desaborición que usted no quiera gargarizar para quitarse la ronquera. [...] —Pruebe usted a desarrugar el galillo con un trago. [...] —¿Otro latigazo, maestro? [...] —Señor Frasquito, vamos con otro para acabar de desarrugar el pendolín. ¡Hale! [...] —¿Renuncia usted a tirarse otro trago? (pp. 158-9).

Bromas aparte, se trata de increpaciones dirigidas a facilitar la fluidez de la confesión, si no aclarando la ronquera, que, según repite Frasquito, es problema de nacimiento, sí tratando de soltar la lengua al condenado, pues, justo antes de ofrecérsele la pelleja, advertía Vaca Rabiosa de que «solamente cantando por todo lo alto le daremos indulto».

Recordemos, por otro lado, que la obra se abre en el momento en que ya se hizo expresa la petición del condenado, con lo que el importante diálogo entre el Sordo de Triana y el Padre Veritas se reconstruye mediante la retrospectión o analepsis homodiegética completiva puesta en boca de este último. Se nos ofrece, con esto, una escena de tipo elíptico, anterior a la puesta en escena, factor que, de nuevo, despoja el marco dialogal de todo rasgo de acción en el que

⁷ Como detalle en el que se resalta la originalidad operada en los procesos de intertextualidad de la obra, encontramos aquí el planteamiento inverso al de la escena de *Los de abajo* aprovechada por Valle en la construcción argumental de *Sacrilegio*, pues, como ha señalado Consuelo García Manzano: «Una nota sobre *Sacrilegio*. (Otra profanación confesional en *Los de abajo*, de Mariano Azuela)», *Cuadernos de Investigación filológica*, XVII, 1 y 2 (1991), pp. 233-7; en particular p. 236: «Azuela no desarrolla la escena y todo queda en una suerte de boceto episódico frustrado por la apresurada resolución: la confesión de Cervantes ante la Codorniz tiene lugar a espaldas de los lectores [...]». Asimismo, aunque el motivo de la confesión sí está presente en el capítulo XXXIX de la obra dedicada por Zugasti al bandolerismo, Valle ha modificado radicalmente el desenlace de la historia (vid. Harold Boudreau: «The creation of Valle-Inclán's *Sacrilegio*», *Symposium*, XXII, n.º 1 (1968), pp. 16-24).

⁸ Comp., sin embargo, la opinión contraria en Bobes Naves: «Lengua y literatura en el texto dramático...», p. 322.

se sobrepase lo estrictamente contextual; en otras palabras: la unidad de acción, por lo que toca a su consideración desde la óptica del género teatral, se limita a una función de auxiliar respecto de la acción desarrollada en la narración autobiográfica de Frasquito Manchuela.

No de otro modo se impone precisar cierto tipo de relaciones que, en virtud de la adscripción o, al menos, de la proximidad genérica del relato de Frasquito a la picaresca, se establece también entre la autobiografía del Sordo de Triana y las intervenciones dialogísticas en las que ésta se enmarca. Nos referimos, pese a que es este un aspecto que, en rigor, no forma parte de la acción, a los diversos puntos de vista desde los que son asimilados en la obra los sucesos narrados por el viejo bandolero.

En primer lugar, para el Sordo de Triana (nombre en el que la mención del apodo se completa con la de un topónimo emparentado con los de Tormes, Alfarache, Pasamonte, Segovia...) la relación de sus vivencias responde al traído y llevado concepto crítico del *caso*: de un lado, la necesidad de confesión ya es de por sí lo bastante propiciatoria para la revisión autobiográfica⁹, mientras que, de otro, se seleccionan sólo aquellos sucesos capaces de explicar la situación final del condenado y que, por tanto, resultarán pertinentes como materia de confesión, con lo que, retomando el camino abierto por Lázaro, será evitada toda digresión¹⁰:

EL SORDO DE TRIANA.—¿No rezamos el yo pecador?

PADRE VERITAS.—En un caso tan apurado puede excusarse.

EL SORDO DE TRIANA.—Vamos entonces a la descarga del contrabando. Hay de todo en el alijo, reverendo padre.

PADRE VERITAS.—[...] ¡Vamos al avío, que para luego es tarde! ¿Sabes, hijo, los Mandamientos de la Ley de Dios? [...].

EL SORDO DE TRIANA.—¡No matarás!

PADRE VERITAS.—Poco te anduviste por las ramas. ¡No matarás! ¡Veamos qué hay en ello! (p. 164).

Y, en paralelo a esto, se hace presente un intento de justificar las acciones del pasado, lo que está igualmente contextualizado como recurso constructivo

⁹ Por cierto que la autobiografía de Guzmán es también la confesión de un condenado: «Digo — si quieres oírlo — que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti» (cfr. Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M.^a Micó (Madrid: Cátedra, 1987), t. II, i, 1, p. 42. Por su parte, también adopta Frasquito una postura ejemplarizante: «¡Y que podéis veros en mi caso! ¡No olvidarlo, niños, que a un descuido os ajusta el corbatín el verdugo de Sevilla!» (p. 163).

¹⁰ Cfr. Claudio Guillén: «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 264-79; en particular, p. 271: «El proceso de selección a que Lázaro somete su existencia nos muestra aquello que le importa manifestar: los rasgos fundamentales de su persona. Los puntos culminantes de la obra coinciden con unos hechos de conciencia: con los componentes esenciales de la memoria de Lázaro».

del género picaresco. De entrada, al comenzar Manchuela a relatar sus crímenes, la responsabilidad del primer asesinato tratará en cierto modo de eludirse mediante la apelación al fatalismo del entorno:

Y fue como una maldición la mirada que me echó al enfriarle. ¡Nunca más se me ha borrado! [...] Por escapar del verdugo, ya no me quedó otro expediente que la vida relajada (p. 164).

En efecto, la situación de determinismo lo acompañará de modo permanente en cada uno de sus pasos:

Con todo ello, estaba dudoso, viéndole reír en su cuna: dispuesto a volverme. Y un impulso ajeno me tiró la mano a la chaira. ¡Quedé pavorito! ¡Un coleo de Satanás tiró aquel viaje! (pp. 164-5).

A los enemigos tengo dentro del cuerpo, y menester que me los saque su reverencia [...] Menda precisa de los exorcismos que le liberten del malvado [...] La estrella de mi nacimiento no me ha consentido ser hombre de bien. ¡Un ciego amor de chaval, y para siempre condenado a perderme!... ¡Y procurando dar con el camino del vivir arreglado, y siempre esquiándome el sino de mi nacimiento! [...] ¡Así es de negra mi estrella! (p. 165).

Como podemos apreciar, la articulación del discurso a manera de justificación (con la que obtener, incluso, la compasión del auditorio) nos proporciona un primer punto de vista desde el que juzgar los hechos protagonizados por el malogrado Manchuela, si bien la pluralidad de perspectivas en torno a su culpabilidad ya se abonaba en el texto momentos antes de la confesión:

VACA RABIOSA.—[...] ¡Pero el berrearse y renegar de la cofradía, no hay ofuscación que los justifique, caballeros! Esa mala faena pide pena de muerte.

PATAS LARGAS.—Hay que no acelerarse. Hoy le pasaportamos, y mañana puede acontecer que aparezca más limpio que una patena. Casos se han dado... [...] ¡A ver si hemos equivocado el rastro! (p. 157)¹¹.

Parece, entonces, que para el común de los bandoleros, de los que se ha distanciado el Sordo de Triana al arrepentirse y desear «una buena hora para salvar sus almas», se plantea un problema en el que se trasciende el caso particular de Frasquito. Si bien es cierto que el de Triana muere a manos de los compañeros a los que ha delatado, la supuesta traición se justifica, no obstante, a partir de una renuncia a su anterior vida de crímenes y bandolerismo, decisión que, finalmente, «gana la entraña» al auditorio de delinquentes. La contradicción, latente a lo largo de toda la obra y confirmada en la intervención final del Capi-

¹¹ En palabras de Jean-Paul Borel: «Reflexiones sobre un retablo», *Ínsula*, 176-7 (julio-agosto, 1961), p. 14: «De igual modo que la Avaricia o la Lujuria, la Muerte no es buena ni mala en sí: espera del hombre que la valore, positiva o negativamente».

tán, aporta un punto de vista que alcanzará su plena corporeidad tan sólo al finalizar la obra, cuando, para el lector, se haga presente un *caso* global, que repercute necesariamente sobre la valoración de todo el ruedo de bandoleros, por no mencionar ese medio marcado por el fatalismo, en el que, tal vez, se halle implicada una actitud humana que, más allá de la anécdota radicada en los estrechos límites de Sierra Morena, pueda englobar incluso a los posibles receptores de la obra.

FUNCIÓN NARRATIVA DEL PERSONAJE

Según apuntó M.^a Carmen Bobes Naves en uno de sus estudios referidos a *Ligazón*:

En el teatro no suele hacerse una descripción introductoria del personaje como un conjunto de datos que se utilizarán en sus identificaciones posteriores. Por ejemplo, podía haberse dicho en las acotaciones: una vieja, trenqueleante, celestinesca, comadre de la ventera, etc., y luego aludir anafóricamente a la vieja con uno solo de estos rasgos [...]. Esta técnica parece más propia del relato que del drama y, desde luego, Valle-Inclán no la usa¹².

Pues bien, aunque la presente observación se ajusta al primero de los autos del *Retablo*, conviene detenerse en el personaje central de *Sacrilegio*. De entrada, se yuxtapone en la acotación la siguiente serie de notas descriptivas:

EL SORDO DE TRIANA, vejete flamenco, tufos de ceniza, patas de alambre, un chirlo de oreja a oreja¹³, inmoviliza su magra figura en un nicho [...] (p. 156).

Y, poco más tarde, se aludirá a «la torcida suspicacia del *vejete*» (p. 156), con lo que se ha recurrido a uno solo de los rasgos al mencionarse nuevamente al personaje, de quien, por otra parte, se ofrece además del mote y otras denominaciones su nombre propio¹⁴.

¹² Cfr. «Sistema lingüístico y sistema literario en *Ligazón*», apud M.^a Carmen Bobes Naves: *Comentario de textos literarios* (Madrid: Cupsa, 1978), pp. 158-91; la cita en p. 188.

¹³ Advértase que la adición de la coma entre «oreja» e «inmoviliza», omitida en la versión del texto editado por R. Doménech y validada ahora gracias al cotejo de variantes de Juan Aguilera, p. 101, resalta, por remitirse no ya al sujeto «chirlo» sino al propio «SORDO DE TRIANA», la importancia dada por el narrador al estatismo de los personajes, asunto al que aludíamos al comienzo del anterior apartado y del que volveremos a ocuparnos al final de éste. Para M.^a Teresa Cattaneo: «En torno al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), pp. 133-40; en particular, p. 138: «los gestos, las posturas, son percibidos como indicios de un significado inquietante, más allá de toda posible aclaración, en la dimensión de lo inefable».

¹⁴ Se trata, entonces, del mismo recurso a la *denotación* mencionado por Bobes Naves: «Lengua y literatura en el texto dramático...», pp. 314-7, quien, lejos de aceptar esto en el caso de *Sacrilegio*,

Unido a esto, las impresiones suscitadas por el viejo en el corro de bandoleros se incardinan de nuevo en el espacio de la acotación, cuyos márgenes narrativos asumen entonces una función relegada en el género dramático a las intervenciones dialogísticas:

La rueda brigantona celebra con risas la torcida suspicacia del vejete (p. 156); El ruedo de bandoleros, al otro borde, apostilla y chunguea (p. 157); La risa de tunos, aumentada ahora *por el capitán y otros dos bailones*¹⁵, [...] apostilla con guiños guasones la confesión del SORDO DE TRIANA (p. 164); La tropa de caballistas, con pasmo, [...] avanza con inadvertido movimiento sonámbulo (p. 165); etc.

Y, lo que es más importante, la insistencia en informar sobre estos guiños y apostillas contribuye eficazmente a caracterizar al personaje colectivo del «ruedo» en tanto que auditorio, receptores cuya función teatral constituye, si acaso, un mecanismo con el que contextualizar comunicativamente la narración del condenado. En este sentido, el empeño del Padre Veritas en contener las posibles reacciones de los espectadores destaca, una vez más, la pasividad de este «retablo de bandoleros» al desenvolverse en el medio teatral:

EL PADRE VERITAS levantaba las palmas abiertas, arrestándoles con patética ramplonería de santo en corral de comedias (p. 164); PADRE VERITAS espanta las palmas frente al retablo de bandoleros (p. 165).

Pero quizá el factor más decisivo a este respecto es la absoluta incomunicación del personaje-narrador, Frasquito, para quien la función teatral de relacionarse con el resto de los proscritos se verá entorpecida por toda suerte de impedimentos. Junto a lo ya denotado por su sobrenombre —Sordo de Triana—, se lo describe en la segunda acotación con «un chirlo de oreja a oreja» (p. 156), a lo que se añade en la siguiente acotación que lleva «dos vueltas de cadena al cuello, esposadas las manos y apretada a los ojos una venda». Así, más allá de recurrirse a la sordera para explotar la comicidad de los equívocos verbales, como en el diálogo de Carifancho con el viejo (p. 156), las continuas alusiones al «cordobán de la máscara» (p. 157), el «negro tachón de la venda que le tapa los ojos» (p. 158), o las acotaciones del tipo «cambia de terrenos y le vocea»,

advierte que en esta obra «los nombres de los personajes no son sino sobrenombres» y que «sin embargo en la novela, según hemos visto, sí se ofrece además del mote el nombre» (p. 329). La observación, del todo acertada, no hace sino llamar de nuevo la atención sobre el evidente distanciamiento de los personajes respecto de Frasquito, a quien sí hallamos plenamente caracterizado en función de ésta y otras exigencias narrativas. *Vid.*, en este sentido, M.^a Carmen Bobes Naves: «Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Análisis sémico», en *Comentario de textos literarios* (Madrid: Cupsa, 1978), pp. 129-57; en concreto, p. 144.

¹⁵ Señalamos en cursiva esta importante lectura —sin duda la variante de mayor repercusión semántica— del texto del *Heraldo*, sustituida desde la edición de Rivadeneyra por «en dos más». *Vid.* al respecto Juan Aguilera, p. 103.

«le berrea en la oreja» (p. 158), etc., no hacen sino redundar en las limitaciones del personaje para adecuarse a los requisitos genéricos impuestos por el medio de lo teatral: la palabra y el gesto suponen, pues, para Manchuela, la frontera comunicativa que le mantendrá «ajeno a cuanto ocurre en torno» (p. 162), sin que le sea permitido, pese a sus continuados esfuerzos, obtener cualquier concesión con la que éste rebase el acto narrativo de la confesión:

EL SORDO DE TRIANA.—[...] ¿Por qué no arreglas con esos chavales y me libertas de la venda? Viéndote la acción, excusábanse tantos aspergis de salivilla en la oreja.

VACA RABIOSA.—¡Y que no sale de esa barranca!

EL SORDO DE TRIANA.—[...] Sería bien que me bajases de este nicho¹⁶, para hacer arrodillado la declaración de mis culpas.

CARIFANCHO.—¡Está usted edificante!

EL SORDO DE TRIANA.—Si no es la venda, libértadme las manos para poder santiguarme (p. 162).

EL SORDO DE TRIANA.—Primero será soltarme las manos, para que espante con la cruz al enemigo que tengo dentro de mí.

PADRE VERITAS.—A lo que tienes confórmate [...] (p. 163).

Tanto es así que, ya en las palabras finales, es precisamente la alusión a esta suma de privaciones (cfr. p. 166), y sobre todo el asombroso aprovechamiento retórico que hace el Sordo de sus quejas, lo que motiva el incontestable fogonazo con el que se da fin al narrador y, con él, a toda posible evolución de la obra.

Así, el espacio abierto de la narración, caracterizado por el intento de repercutir sobre el receptor hasta hacer trascender la experiencia individual en manos de la colectividad, desaparece y da paso nuevamente al espacio de la cueva¹⁷, teatro en el que los personajes se encierran en sí mismos sin

¹⁶ Comp. Bobes Naves: «Lengua y literatura en el texto dramático...», p. 334: «Valle Inclán pone en relación estable con un sujeto una cualidad transitoria [...], sustituyendo el conjunto de rasgos que puede tener el sujeto por uno sólo [...] que se destaca».

¹⁷ Comp.: Jorge Urrutia: «Los espacios textuales en el teatro de Valle-Inclán», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), pp. 77-84; en concreto, p. 78: «Según Jansen, el texto narrativo y el texto dramático se oponen por el modo de acceso del lector al universo ficticio. En el caso de la narración se hace a través de un *narrador* (mejor sería decir “una *instancia narrativa*”), mientras que en el caso del drama se hace a través de un *espacio escénico* (mejor sería decir “a través de la estructuración de un *espacio dramático*”). Aplicando esta idea, podemos decir, por tanto, que el espacio textual actúa como elemento estructurante condicionador de la concepción que el lector pueda hacerse del universo ficticio». Sí, desde la primera acotación, se venía aludiendo de modo premonitorio a una «charca azul» con figuradas «ráfagas de sangre» (p. 155), donde toda la historia se ha ido reflejando, ahora se cierra la obra con otra acotación en la que se cierra el símbolo stendhaliano: «El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca» (p. 166).

permitirse experimentar el más mínimo cambio respecto del punto de partida¹⁸:

CAPITÁN.—¡Si no le sello la boca, nos gana la entraña ese tunante! (p. 166).

Pero no es aquí nuestra intención, pese a toda esta serie de limitaciones a las que se hallan sujetos los personajes y la unidad de acción al adoptarse el registro de lo teatral, inferir con ello un mayor dominio del género narrativo en *Sacrilegio*; antes bien: en consonancia con una «concepción revolucionaria de la literatura, superadora de géneros y plasmada en una síntesis», advertimos que «Unas veces se aproximaba más al polo narrativo, pero usando con profusión del diálogo [...]. Otras, se acercaba al polo teatral, escribiendo *literatura dramática* con valor literario pleno»¹⁹. Y lo cierto es que, en el caso concreto de *Sacrilegio*, tanto el desarrollo de la acción como el diseño y la función del personaje se plantean desde una óptica netamente narrativa, en la que lo teatral se ha reducido a un papel auxiliar con el que ampliar —y aquí radica el gran acierto— la potencialidad expresiva del relato.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan: «*Sacrilegio*: una primicia de Valle-Inclán en el *Heraldo de Madrid*», *Anthropos*, 158/159 (1994), pp. 99-104.
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M.^a Micó (Madrid: Cátedra, 1987), t. II.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen: «Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, n.^{os} 3-4 (julio-diciembre, 1985), pp. 305-335.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen: «*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Análisis sémico», en *Comentario de textos literarios* (Madrid: Cupsa, 1978), pp. 129-57.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen: «Las acotaciones de *Sacrilegio*: referencia y literariedad», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes* (Madrid: Gredos/Universidad de Oviedo, 1985), pp. 371-80.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen: «Sistema lingüístico y sistema literario en *Ligazón*», en M.^a Carmen BOBES NAVES: *Comentario de textos literarios* (Madrid: Cupsa, 1978), pp. 158-91.
- BOREL, Jean-Paul: «Reflexiones sobre un retablo», *Ínsula*, 176-7 (julio-agosto, 1961), p. 14.
- BOUDREAU, Harold: «The creation of Valle-Inclán's *Sacrilegio*», *Symposium*, XXII, n.^o 1 (1968), pp. 16-24.
- CATTANEO, M.^a Teresa: «En torno al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), pp. 133-40.

¹⁸ En efecto, la muerte de Frasquito es consecuencia del «impulso momentáneo del capitán para evitar la emoción que le producen los crímenes del Sordo, y resulta que Frasco Manchuela no muere por sus culpas [...]» (cfr. Bobes Naves: «Lengua y literatura en el texto dramático...», p. 324).

¹⁹ Cfr. Luis Iglesias Feijóo, p. 71.

- DOUGHERTY, Dru: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, ed. Eugenio Suárez Galbán (Madrid: Fundamentos, 1983), pp. 190-91.
- GARCÍA MANZANO, Consuelo: «Una nota sobre *Sacrilegio*. (Otra profanación confesional en *Los de abajo*, de Mariano Azuela)», *Cuadernos de Investigación filológica*, XVII, 1 y 2 (1991), pp. 233-7.
- GUILLEN, Claudio: «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 264-79.
- IGLESIAS FEIJÓO, Luis: «Valle-Inclán, entre teatro y novela», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7 (1988), pp. 65-79.
- URRUTIA, Jorge: «Los espacios textuales en el teatro de Valle-Inclán», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), pp. 77-84.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Col. Austral, 170, ed. Ricardo Doménech (Madrid: Espasa Calpe, 1995⁶).
- VILLANUEVA, Darío: «Valle-Inclán, renovador de la novela», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, II, ed. Juan Antonio Hormigón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989).
- VILLANUEVA, Darío: «Valle-Inclán y James Joyce», en *El polen de ideas* (Barcelona: PPU, 1991), pp. 340-64.

Universidad Autónoma de Madrid

