EROS DIONISIACO Y EROS SATÁNICO LAS *COMEDIAS BÁRBARAS* DE VALLE-INCLÁN

Serge Salaün
Universidad de París III

Le christianisme donna du poison à Eros:
il n´en mourut pas, mais dégénéra en vice.
Nietzsche, *Par delà Bien et Mal*

Lo que condiciona la producción artística ansiosa de renovación estética, a finales del siglo XIX y principios del XX, en toda Europa, es la reacción antinaturalista y anti-realista (contra Zola, contra la zarzuela yel costumbrismo), la inmensa influencia, en lo estético, del Simbolismo europeo que recupera y explota todas las facetas del anti-naturalismo, la tentación irracionalista como vía (o método) de acceso a "la puissance des ténèbres", "las fuerzas desconocidas" (Maeterlinck) o "las galerías oscuras del alma" (A. Machado), que rigen la Vida y la Muerte, el Destino del hombre, la emergencia del inconsciente y la "energía psíquica", bajo la influencia de los médicos y alienistas y, muy pronto, la influencia de Freud y Jung.

En este panorama, el Eros (la relación del cuerpo con el universo entero, desde lo más físico hasta lo metafísico) y su objeto o su meta más inmediata –la mujer– desempeña un papel capital, tanto en el émbito de la ciencia y de la medicina (los higienistas, la obsesión de la prostitución, el nacimiento del "eugenismo", los estudios sobre la Histeria de Charcot que fue profesor de Freud), como en todos los territorios del Arte (pintura, novela, poesía, teatro), y hasta de la lingüística moderna (Saussure canoniza el "significante" que no es sino la oficialización del papel del cuerpo en la comunicación y la puerta abierta a los mecanismos no lógicos, analógicos y metafóricos, de la

lengua)[1].

La Mujer (la mayúscula se impone, para situarla entre el cuerpo concreto y el mito emblemático) focaliza de manera compleja, muy diversificada según los creadores y las culturas, estas tensiones nuevas de la sociedad en plena mutación. Focaliza este vértigo de la modernidad contradictoria, entre la fascinación y el terror, entre la carne inmediata, necesaria y el abismo de la salvación o de la muerte. Nada extraño que entre los artistas de todos los géneros, en pleno Simbolismo, la mujer se haya vuelto el instrumento, el objeto privilegiado de todas estas tensiones y contradicciones, facilitando la reaparición insistente de tipos y mitos con alto rendimiento simbólico: Salomé, Eva, Pandora, la Virgen, Magdalena, la Quimera, la Esfinge, Ofelia, etc.

Nada extraño tampoco que Valle-Inclán, receptor de todas las ondas europeas, adepto fervoroso del Simbolismo, se haya sentido atraído por las perspectivas inagotables que ofrece el Eros moderno, en particular por su carácter indisociablemente dual entre un Dionisos festivo y enjundioso y un Satanás provocador y trágico.

Su prosa (las *Sonatas*) y sus versos cultivan con abundancia la materia erótica y el Marqués de Bradomín, en toda su obra, manifiesta la permanencia del mito de un don Juan galaico-modernista[2] confrontado con la carne y con Dios. Pero es en su teatro donde la presencia del Eros, la "representación" estética del Eros, cobra una dimensión mayor, aunque fuera porque el teatro se define (es su especificidad) por la presencia directa del cuerpo en el escenario.Si todos susdramas exploran una perspectiva particular del Eros, del tipo del don Juan y de la mujer, es decir, de la carne y de la metafísica, como en una especie de búsqueda estética sistemática[3], es en la trilogía de las *Comedias bárbaras* donde la cosa se manifiesta con más violencia, más audacia quizás. Como si las *Comedias bárbaras* fueran un crisol donde se fundieran todas las influencias, todas las búsquedas,

---

[1] La presencia del cuerpo también se manifiesta en todos los aspectos culturales, por ejemplo, en la moda creciente de los deportes, de la gimnasia...

[2] Lo galaico, la referencia a Galicia en las *Comedias Bárbaras*, no es de índole etnológica o folklórica. Como en el caso de la Irlanda de Yeats o de Synge, de la Grecia de D´Annunzio, la Edad Media nebulosa de Maeterlinck, etc., Galicia no es más que un pretexto, un patrimonio personal para la exploración de las "tinieblas" maeterlinckianas del hombre.

[3] Y duradera; *El yermo de las almas* es contemporánea de las *Comedias bárbaras* y refundición de una obra muy anterior. *Cara de Plata* (1923), centrada en el Eros, "prolonga" la investigación de *Águilas de blasón* y *Romance de lobos*, etc.

todas las experimentaciones metafísicas y literarias.

Las trs obras giran alrededor de dos "don Juan" bárbaros y decadentes que asumen su destino ejerciendo su tiranía sobre varios tipos de mujeres-símbolos. D. Juan Manuel tiene a su "santa" esposa, y a dos "barraganas" de signo totalmente opuesto: Sabelita, sinónimo de un amor salvador, y Liberata, la sórdida e interesada. Don Miguel, "Cara de Plata", también se mueve entre dos símbolos: Sabelita la cordera y Pichona la Bisbisera, la prostituta algo bruja y saludable.

La primera escena de *Águila de blasón* (1906-07), la primera obra la cronología de la escritura, plantea ya el pacto dramático en el marco simbólico de un Eros omnipresente, definido como conflicto entre la "carne" y el "pecado" (que es la primera y la última palabra de la escena). De entrada, el Eros opone la "lujuria" y la ley divina, proclamada con voz de trueno por un franciscano que predica en el púlpito: "Todas las noches nuestra carne se enciende con el fuego de la impureza" (I,1). El sexo, la lujuria, el apetito carnal condicionan el pacto de lectura, son el motor de todo; son a la vez la energía o el instinto vital que mueve a los seres y la semilla de la "culpa" y del "pecado" que condenan al hombre.

Esta escena cobra también un valor simbólico más amplio porque la violencia de la carne afecta no sólo a los individuos en su intimidad sino que contagia al orden social (la aludida, señalada así ante la comunidad entera, es Sabelita, "la mal casada", la que atenta a la noma) y al orden religioso (la palabra divina). Esta primera escena me parece extender el pacto teatral incluso al orden estético, en la medida en que este sermón sobre la carne y el pecado cae desde el púlpito que configura una doble "representación", a la vez profana y sagrada, cobrando un valor metateatral.

El Eros será en la trilogía lo que rige el drama; las imperiosas exigencias de la carne chocan o despiertan las fuerzas oscuras del universo entero: el amor individual, el amor divino, la salvación, la muerte, el poder y la autoridad. El Eros actúa como el revelador de los mecanismos profundos que mueven el mundo, hasta en sus facetas más metafísicas. *Cara de Plata*, escrita quince años después, lo confirma, situando el deseo, la conquista (de Sabelita), el sexo, en el eje del drama.

Los personajes principales de las tres obras ilustran el conflicto entre su Eros y su aspiración espiritual, cada uno a su manera. Este conflicto es siempre dual: primero porque cada uno, en sí mismo, es la sede de un antagonismo irreconciliable

entre dos pasiones opuestas y, segundo, porque este conflicto interior les lleva a entrar en conflicto, por razones de poder o de mera supervivencia, con otros seres igualmente duales y pasionales. El Eros valleinclaniano ignora el compromiso, la serenidad, las componendas; es violento, extremo y mórvido, agresivo hasta en la defensa, al borde de la destrucción, en los márgenes turbios de la locura o de la perversión. Esta pasión enferma es us grandeza y su perdición.

Don Juan Manuel, como su nombre lo programa, reúne los rasgos típicos de "don Juan", de Cristo ("Manuel", que en hebreo designa el elegido de Dios) y del montaraz y bárbaro nietzscheano ("Monte negro"). Su donjuanismo galaico, según Valle, impío, matón y mujeriego[4], es brutal, salvaje; toma las mujeres que le pertenecen (o sea, a todas, es el *derecho del señor*, según Nietzsche), siembra vástagos por el campo. Su vigor físico y su sexualidad desbordante son el signo visible de su poder y corresponden al "aristócrata" o al "bárbaro" definido por Nietzsche en *Más allá del Bien y del Mal*[5]: "C´est ce qui nous fait comprendre pourquoi l´amour-passion, notre spécialité européenne, doit être nécessairemente d´origine noble"[6].

La "voluntad de poder" (que caracteriza al aristócrata nietzscheano), se ejerce en prioridad por el Eros y, concretamente en las *Comedias Bárbaras*, mediante tres tipos de mujer.

Sabelita es el personaje trágico por excelencia (en unas obras que no son tragedias), versión femenina de la lucha entre Satanás y Cristo. Como siempre en Valle-Inclán, su caracterización es doble. Es la figura magdalénica. Por un lado simboliza la aspiración casi mística a la pureza ("cordera" la llaman la Roja y doña María, "paloma", incluso en *Romance de lobos*, "aquella santa"[7]). Por otro lado, representa desde el principio hasta el final, el amor (la pasión) que siente por don Juan Manuel y la

---

[4] "He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres", *España*, 8-3-1924.

[5] Gustavo Umpiere, "Muerte y transfiguración de don Juan Manuel Montenegro (*Romance de lobos*)", *Boletín of Hispanic Studies*, vol. L, 1973, pp. 270-277 y Eileen J. Doll, "Don Juan y Cristo en las *Comedias bárbaras* y *The Playboy of the Western World*", *Suma Valleinclaniana*, edit by John P. Gabriele, Madrid, Anthropos, 1992, pp. 281-292.

[6] Nietzsche, *Par delà Bien et Mal*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1994, p. 186.

[7] En *AB*, III, 6, en la escena del bautizo, Sabelita la barragana que huye para salvar su alma, simboliza la Virgen, una santa milagrera que es capaz de dar la vida ("Yo te bautizo..."), que provoca en la Preñada la sensación inmediata de vida: "el hijo me bate en las entrañas". Esta escena posee un turbio erotismo místico: la Preñada "descubre el vientre hidrópico y lívido con una fe cándida que hace sagrado el impudor".

lujuria, no sólo la lujuria que despierta en los hombres, en todos los hombres, sino la lujuria que mana de sus propio deseo: En *Cara de plata* (II, 4) es asediada por tres machos: Cara de Plata, el amor posible y legítimo (pero tímido e incapaz de conquistarla a lo bárbaro), Fuso Negro, el deseo satánico y exhibicionista (el Eros turbio y perverso) y don Juan Manuel, bárbaro, violador y raptador que será el único corrspondido por Sabelita. Hasta en su patética huida nocturna (*Romance de lobos*, III, 5), suscita la codicia de Farruquiño: "¡Si fuera ella, qué ocasión par aponerle los huesos en un haz!". Su propia "lujuria" es anunciada desde la primera escena de *Águila de blasón*. Su amor por don Juan Manues el superior a todas las reglas y tabúes. Se deja raptar en la iglesia, en la escena mencionada (*Cara de Plata*, II, 4), por don Juan Manuel a caballo[8], transgrediendo así todos los códigos vigentes (el incesto, la ley social frente al Abad, la ley biológica que la destinaría al hijo). Su amor accede a la categoría de destino: "Se abraza a él (*Cara de plata* I, 5) con gritos de enamorada", "Me trata como a una esclava, me ofende con cuantas mujeres ve, y no puedo dejar de quererle" (*Águila de blasón*, I, 2), "Soy una esclava y no puedo tener voluntad (*Águila de blasón*, II, 7), apelando así a la fatalidad... y a Nietzsche otra vez (*Más allá del Bien y del Mal*). El enfrentamiento titánico entre don Juan Manuel y el Abad (*Cara de plata*, III, 1) simboliza precisamente la dimensión también titánica de sus transgresión, asumida y escogida ("elijo mi muerte", "a Satanás se la [el alma] entrego"): frente a todo lo que representa el bien, opta por la dependencia, la degradación, el anatema, el pecado, el Mal, todo esto por amor, y un amor carnal. En adelante será "la barragana" , la "mal casada", la que se hunde en "las cárceles oscuras del pecado" (*Águila de blasón*, I, 1), y hasta la "perra salida" según don Juan Manuel (*Águila de blasón*, I, 4) que la conoce mejor que nadie[9].

---

[8] El caballo simbólico, aquí, es don Juan Manuel y no Cara de Plata. Este final de escena anticipa la huida a caballo de *Bodas de sangre*, donde la pareja fugitiva parece una "exhalación". "Para siempre" musita Sabelita que sabe que se condena.

[9] Esta dimensión "lujuriosa" acompaña a Sabelita constantemente: *AB*, V, 3: "Sabelita toma una manzana encendida como las rosas y suspira gozando aquel aroma" (simbolismo erótico evidente, con reminiscencia del mito de Eva). En *RL*, en una de las únicas dos escenas en que aparece, III, consiesa su amor de manera muy alusiva, pero la acotación añade la nota erótica y mística describiéndola rezando: "las dos velas [...] le fingen dos mujeres desnudas que se consumen en llamas". Nada extraño, pues que don Juan Manuel, en *RL*, III, 3, le reproche su huida: "¡El Demonio te llama mentira [...], Brasa de lujuria".

Sabelita la magdalénica, o "Madanela" como se la llama en *Cara de Plata* (II, 6 y 7), es el personaje-símbolo por excelencia, en el que culminan con violencia y desmesura todas las contradicciones y tensiones, físicas y metafísicas, personificación patética del Eros enfermo simbolista.

Frente a Sabelita, Doña María representa tradicionalemente la santidad (la "santa" la llama su bárbaro esposo), la que tiene visiones místicas y aspira a una soledad de contemplación y oraciones. Físicamente, es la "mater dolorosa", "envejecidad" y "encorvada", pero "todavía hermosa" (*Águila de blasón*, II, 6) y siempre enamorada de don Juan Manuel ("La esposa y la barragana le contemplan con la mirada triste de sus ojos amantes"). Pero lo que transforma radicalmente al persoanje es la revelación de Fuso Negro (*Romance de lobos*, III, 4 la escena de la cueva platónica, donde emergen las verdades) que hace de Dª. maría, aunque sea involuntariamente, el instrumento del Diablo que siempre acecha los furores de la carne para obrar:

> El Demonio Mayor anda por las ferias y las vendimias, y las procesiones, con la apariencia de una moza garrida, tentando a los hombres [...] ¡Ay hermano, cuántas veces habremos estado con una moza bajo las viñas sin cuidar que era el Demonio Mayor de los infiernos!

Dicho de otra manera, el furor erótico de don Juan Manuel le llevó a copular con Súcubos, lo que permitió al Demonio colarse en él y transformarlo en Íncubo a la hora de "folgar" con Doña maría que así fue preñada por el Diablo. Eros y Satanás van de la mano siempre, y hasta las santas tienen sus horas de lujuria.

La tercera conquista de don Juan Manuel, la que sustituye a Sabelita como barragana, Liberata la Blanca, la mujer de Pedro Rey el molinero, no tiene grandeza trágica. Su carácter sólido viene precisamente de que no la mueve ningún Eros, ninguna pasión, y su carne es mero objeto de codicia. Es la típica esclava nietzscheana que los "amos" consumen sin la menor consideración (don Pedrito primero, don Juan Manuel después). Lo que la mueve es el lucro, la aspiración burguesa del dinero y del medrar, aunque sea a costa de la honra. Ni siquiera su estado (está ya embarazada antes de caer en manos de los bárbaros) la pone a salvo porque es la viva antítesis de la Preñada[10].

---

[10] *AB* ofrece dos retratos de mujer embarazada: la Preñada, en quien la carne, la fe y la familia comulgan armoniosamente en el marco de una sociedad medieval, feudal, idílica y Liberata la Blanca, la "zorra" (según don Pedrito y don Juan Manuel).

Acompaña a don Juan Manuel en su caída satánica, contrapunto grotesco y sórdido del final del linaje: "esa mujer es una zorra y yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido", son las últimas palabras de *Águila de blasón*[11].

La relación del hijo del Caballero, don Miguelito, alias Cara de Plata, con las mujeres, configura otro sistema dominado por el Eros. La quiebra del sistema feudal, de la continuidad del linaje –dicho de otra manera, una de las "culpas" o "pecado" que pervierte la antigua sociedad idílica–, viene precisamente de que Cara de Plata no es capaz de imponer a su favor (¿no sabe, no puede, no quieres?) la ley viril del rapto y de la violación, por temor al padre que no vaciló en romper la continuidad biológica natural (jóvenes con jóvenes, Sabelita para el hijo) o porque cae en un sentimentalismo romántico decadente que subordina el amor al libre consentimiento de la mujer. No es capaz de cobrar su "bien" como amor al libre consentimiento de la mujer. No es capaz de cobrar su "bien" como hidalgo que casi ya no es. La pérdida de la "voluntad de poder" del "amo" es fractura decisiva que estructura *Cara de Plata*, la obra posterior que cierra la trilogía, dándole una iluminación claramente erótica. La otra mujer que ocupa la vida de Cara de Plata (los "machos" de las *Comedias bárbaras* ejercen su poder y su Eros frente a dos tipos, antagónicos y complementarios, de mujer), Pichona la bisbesera, revela también la fractura del sistema por lo erótico. Pichona es el tipo de la moza garrida, "mujer lozana y de buen donaire" (*Águila de blasón*, II, t, su primera aparición), sumamente sana y apetitosa, que asume su carne, su deseo y su condición social de prostituta ("manceba", "puta de caballeros" dice Fuso Negro) con desenvoltura, sin ánimo de lucro. Es el personaje absolutamente a salvo de toda acusación de pecado, de satanismo, de vicio, algo así como una Liberata sana y positiva: Las escenas en que aparece sugieren un erotismo ardiente. En *Águila de blasón*, III, 7, Cara de Plata "desliza una mano entre los tibios y blancos pechos de la manceba", que tiene "los ojos brillantes y los pechos fuera de justillo", luego "se tienden sobre la cama abrazados y comienzan a besarse". En *Cara de plata*, II, t, en el

[11] Liberata, no sólo es "barragana", como Sabelita (un estatuto social que las define a las dos), sino que es también "manceba" (cosa que no se dice de Sabelita y remite claramente a la prostitución) y la última escena de *AB* es un modelo de escarnio y vejaciones: "Hártate, can", "No ladres, cadela", mientras se arrastra debajo de la mesa, simbólicamente rebajada.

cafetín de ludivina (escena prostibularia inequívoca), exhibe sus carnes ("hombros, nácares y leche"), en una postura lúbrica que excita a Cara de Plata (otra vez, "hunde una mano en los pechos [...] Están duros"). La escena 7 del mismo acto ofrece una teatralidad intensamente erótica. Mientras suenan en el exterior, en el pueblo, como marco acústico simbólico, voces y músicas de fiesta báquica, orgiástica (cantos, "risas de foliadas"[12], panderos, "brincos y aturujos repenicados"), la habitación de Pichona es una clara invitación al cuerpo y a la sensualidad más intensa, donde hasta el gato ("se enarca"), la gallina ("se agrima"), el caballo ("la enorme pupila espanta") y la lámpara ("respinga el cuerno del candil") participan del ambiente dionisíaco. "La moza casi desnuda, fulva[13] y blanca" incita a Cara de Plata a asumir sexualmente su condición de hidalgo ("Estoy desnuda en la cama", "toma mi cuerpo si quieres", "tú puedes rasgarmne la sobrecama con las espuelas y la carne, si esto te divierte", "¡Pégame!, ¡Alégrate!", "¡Abrázame!"[14]). Frente a esta invitación exuberante y festiva, Cara de Plata manifiesta la doble índole de su personaje. Por un lado, tiene los rastos característicos de su hidalguía (entra a caballo en el cafetín y hasta en la habitación de Pichona), es tiránico y mandón ("Quítame las espuelas"), impío ("la risa impía de Cara de Plata"), es decir, que parece asumir su condición de don Juan galaico, digno hijo de su padre. Pero el erotismo tórrido que le ofrece Pichona es incapaz de encenderle la carne: "Tienes el frío de la muerte en los labios" (repetido dos veces), "¿Por dónde consumes la flor de tu sangre?", "Tienes la boca fría". Frente al calor de la mujer, contrasta el frío de la carne de Cara de Plata, la frialdad de la plata como símbolo de tiniebla maeterlinckiana, de muerte[15]. Pichona, la mujer menos problemática de la obra, la que asume su estatuto sexual y social, obra como reveladora de la fractura radical de la que es portador Cara de Plata, símbolo también del fin de una raza y de una sociedad. El hecho de que Pichona, a su condición de hetera añada unos talentos de adivina o medio bruja (lee en

---

[12] Expresión que aparece de veces. La connotación sexual de "foliada" es evidente.

[13] Palabra extraña y endundiosa; término de botánica según maría Moliner: "leonado, pardo rojizo", la palabra "fulva" irradia aquí connotaciones sexuales evidentes (vulva) y quizá una connotación plástica relacionada con los prerafaelitas (las suntuosas pelirrojas de Rossetti) y/o con la escuela pictórica de los "Fauves" o "Fauvistes" que, a partir de 1905, consolidan la ruptura con el Impresionismo y la emergencia de corrientes expresionistas.

[14] "Quédate mío y te serviré toda la vida. Seré tu esclava" dice en *CP*, III, 4.

[15] Final: "Ahora al darte la luna, tienes la cara propiamente de plata".

las cartas, vive también de la adivinación, del "Arte" –con mayúscula– aprendida en un burdel) le da indudablemente un estatuto de personaje simbólico, de mensajera del destino ("señala caminos, alumbra destinos"): la sordera de cara de Plata que es incapaz de descifrar los oráculos de las cartas –bien claros para el espectador– es la faceta metafísica de sus limitaciones sexuales. La fatalidad señala a Cara de Plata, por la carne y por las fuerzas oscuras.

Otra escena que asocia erotismo intenso y destino (o muerte), es esta escena dantesca 4 del acto III de *Águila de blasón*, en la que Cara de Plata y Pichona "están a falagare bajo el paraíso de una colcha portuguesa", mientras don Farruquiño cuece el cadáver recalcitrante de una vieja en un caldero para recuperar el esqueleto. Por un lado un Eros activo y saludable ("Bésame" dice –tres veces– Pichona, "¡Abrázame!"), pero sin porvenir (es su último encuentro ya que Cara de Plata se alista con los carlistas), por otro, la muerte con muecas grotescas; dos teatralizaciones de la carne, sulfurosa y espléndida la primera, esquelética y mórbida la otra.

El Eros individual es lo que motiva todos los comportamientos, es la pulsión inmediata, el determinismo primario, exteriorizado siempre con exceso y violencia. El "amor" en Valle tiene su origen y su expresión en la carne, y su confrontación con el Otro pasa por una relación de fuerza, de agresión o defensa, de posesión. En Valle, para parodiar a Aragón, "no hay amor feliz", porque metaforiza una relación de guerra.

La dimensión conflictiva del Eros individual de las *Comedias bárbaras* proviene del hecho de que la líbido, la pulsión, el afecto de cada uno no son más que la dimensión existencial e íntima de un sistema social y metafísico sofocante. El imperio de la "carne" obedece a códigos sociales, morales y religiosos estrictos, tiránicos. No hay carne feliz en las *Comedias bárbaras* porue la sociedad de referencia y sus valores están en descomposición: la sociedad feudal, que, en principio, instaura un primitivosmo sano y festivo basado en un Eros brutal ("bárbaro") pero no problemático, se derrumba porque este Eros no puede ejercerse ya, porque la relación entre individuo y colectividad, en todos los planos, se está pervirtiendo.

En el plano social, las *Comedias bárbaras* son un claro ejemplo de la ruptura. La violación de Liberata la Blanca (*Águila de blasón*, II, 4) por don Pedrito es quizás la escena más reveladora de la disolución de la antigua sociedad feudal: lleva en sí todas las contradicciones que tienen su sede, su escenario y su proyec-

ción en la carne. Esta violación es y no es, al mismo tiempo, un crimen, pero no por las razones inspirada spor nuestra moderna sociedad burguesa, católica, apostólica y romana. No es un crimen porque poseer a una mujer de su juridicción señorial no es más que un ejercicio legítimo del derecho del Señor, el ítimo del derecho del Señor, el legítimo usufructo de un bien. La mujer, según Nietzsche, es objeto, signo de un poder, "el derecho del Señor". El violador, además es el primogénito, es decir, heredero teórico de los derechos del Mayorazgo, un "lobo", un "bárbaro" nietzscheano. Al poseer a Liberata, no la viola, goza un bien social y cultural inscrito en su autoridad[16] y ejerce el Derecho vinculado con su linaje ("evoca el recuerdo del viejo linajudo", reza la acotación, y Valle detrás). El auténtico "crimen" de don Pedrito, visto desde la lógica de las *Comedias bárbaras*, es el atentado contra el padre y, por consiguiente, el atentado contra el Mayuorazgo como sistema, contra los códigos jurídicos, sociales y aún económicos de la sociedad. Don Pedrito es un "descastado" que quiebra el orden feudal porque usurpa la inminente barragana de su padre (lo sabe y lo hace para así ofender al padre, lo que se podría considerar como un acto típicamente freudiano). Pero el Edipo de don Pedrito va más allá. Hay violación de Liberata porque don Pedrito comete atentados contra el equilibrio económico cuando quiere recuperar el molino y las rentas, imponer un sitema de propiedad y producción que despoja al padre, lo que provoca el "resquebrajamiento de la propia organización social que se asienta en el patriarcalismo"[17].

La escena de la violación de teatraliza un erotismo intenso, definitivamente dionisíaco. El cuadro es idílico ("tosquedad céltica [...] juveniles pámpanos"). De la figura de Liberata mana una rebosante sensualidad: es "fresca y encendida como la cereza" y "su carne tiene un estremecimiento tentador". En realidad, toda la escena está saturada de singos eróticos y fálicos: Liberata aparece con la rueca y el huso (cuyo símbolo fálico se mantiene en toda la trilogía, hast en el nombre de Fuso Negro), pero "a guisa de huso, el cuerno de una cabra", lugo "bate en un cuenco la nata de la leche", le ofrece "higos" que "algo verdes están"

---

[16] Don Juan Manuel sólo se reconoce un pecado, uno sólo, el que lo condena (hacia doña maría), el de haberla traicionado. El resto, y en particular su aptitud a gozar de todas las mujeres que se le antojan y a sembrar de vástagos el campo no cuenta: "la afición a las mujeres ya al vino, eso nace con el hombre" (*RL*, II, 5).

[17] Margarita Santos Zas, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, University of Colorado at Boulder, 1993, p. 162.

pero que hay que comer ya porque los pájaros los comen antes que su legítimo propietario, le ofrece "ordeñar la vaca". La "violación" propiamente dicha, justificada por el derecho señorial y los ueros de la carne, tiene una belleza salvaje: "la derriba y la posee". La incitante desnudez del cuerpo y la excitación de los perros que laceran esta carne ofrecida completan la violencia bárbara y épica: "Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas que cantan la sangree, la violación y la fuerza" y don Pedro obedece "a un numen profético, el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas". Las *Comedias bárbaras*, para Valle-Inclán, representan la exaltación de un Eros primitivo y vigorosamente estético. Después del climax erótico, saciada la carne y la ley del señor, don Pedrito "se aleja silbándole a sus perros". Telón.

La referencia a Sade en esta violación está plenamente justificada, y no sólo porque se ha visto un parentesco entre la relación de la violación y alguna página del "divino marqués". La empresa es parecida. La perversión del sistema feudal, del orden antiguo, se lleva a cabo desde los más íntimo y sagrado, desde el sexo, la perversión y subversión de los derechos y prácticas eugenistas[18], reproductoras, bases de la moral y de la metafísica de una sociedad. Sade primero, para quien el crimen y la sexualidad desenfrenada sirven para derrumbar la moral convencional, Shopenhauer luego[19], los hermanos Goncourt, Huysmans, Barbey d´Aurevilly y todo el Simbolismo, ejemplifican esta empresa de desestabilización de la sociedad por el Eros. Es una de las facetas, la más corrosiva, del "Decadentismo" fin de siglo, como sistema de destrucción de una sociedad anquilosada en la que el progreso sólo parece consolidar la hegemonía mediocre de la burguesía.

La dimensión metafísica del Eros está estrechamente relacionada con la tendencia sádica de liquidación del orden burgués. Sadismo y satanismo ilustran la indisociabilidad del Eros, de lo social y de lo religioso. Todos los protagonistas principales de la trilogía sucumben al vértigo de Satanás, que repele y atrae a la vez. Para Sabelita, su pasión por don Juan Manuel equivale a un

---

[18] A partir de 1887, la cuestión del "eugenismo" preocupa a toda Europa.

[19] Df. Marc Fumaroli, Introducción a *A rebours* de J.K. Huysmans, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1977; Schopenhauer tiene en común con Sade el "passer du revers de la douleur à l´envers de la jouissance [...] Le monde est une gigantesque entreprise sadique dont l´homme est la cible favorite", pp. 37-38.

"imán del Infierno", "el negro imán que me prende". Doña María fornica con Íncubos y sus hijos son "hijos de Satanás". Don Juan Manuel es un compendio de Cristo y el Diablo, reunidos en sus condición de don Juan ("Tengo miedo de ser el Diablo", la réplica final de *Cara de plata*). El Abad, un eclesiástico, se ampara en el Demonio para saciar su pasión. Fuso Negro es un "agente al servicio de Satán[20] . Toda la obra respira un satanismo intenso como un inmenso reto a Dios, alimentado por la pasión del Eros. El diálogo rebota de imprecación en anatema, de insulto en sacrilegio. La sombra del incesto se cierne en toda la obra: entre Sabelita y don Juan Manuel (mucho más mental o cultural que biológico) en incluso entre Farruquiño y Pichona ("¿Lucrecia pudibunda te asusta el incesto"?, *Águila de blasón*, III, 5, cuando ofrece a Pichona sustituir a su hermano[21]) y participa de este clima satánico de subversión del orden imperante. El incesto es la carne presa de la tentación más prohibida por las leyes sociales y religiosas. La huella del Simbolismo francés es más probable aquí. A Des Esseintes, el "decadente" de *À reoburs*, también le fascinan "les intéressants remords d´un vague inceste", "les amours hybrides"[22], en la línea satánica heredada de Baudelaire.

Por un lado, Satán podría ser un hipotético factor de liberación. El espíritu carnavalesco de la obra apunta a esta dimensión emancipadora del comportamiento de la desviación, de la marginalidad moral, social y metafísica: algo así como una catarsis dolorosa que anularía todos los demás dolores y provocaría un gozo mórbido[23]. La dimensión estética de la devoción a Sade y a

---

[20] Michael P. Predmore, "La literatura y la sociedad de Valle-Inclán: concepciones liberal y popular del arte", in *Summa valleinclaniana*, John P. Gabrielle (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, p. 120. Véase también John Lyon, *The Theater of Valle-Inclán*, Cambridge, University Presse, 1983, p. 157: Fuso Negro "proclaims the rule of Satan in the world".

[21] Aquí es donde se ve que el incesto es mucho más la tentación erótica que otra cosa. El hipotético traspaso de Pichona, de un hermano a otro, no implica incesto.

[22] À rebours, ed. cit., p. 230. Des Esseintes también flirtea, sin caer, con la tentación homosexual, entre la mujer y el efebo, cosa nueva en la literatura de entonces. Valle no va tan lejos, pero su satanismo erótico es de una violencia extrema. Des Esseintes no se puede comparar con don Juan Manuel, ni con Cara de Plata, pero en la galería de cuadros que representan a sus abuelos medievales, no faltan ejemplos de "athlétiques soudards, de réebarbatifs reîtres" (p. 79). Frente a la mujer y a Eros, Des Esseintes es el anti don Juan Manuel: su apetito carnal se ha extinguido, agotado: "sa santé n´est pas à la mesure de ses faims" (Fumaroli, p. 31), de donde la amenaza psicótica y el desarreglo físico.

[23] Cf. Lo dicho sobre Sade y Shopenhauer. "Ce qui fait la volupté douloureuse de la tragédie est cruauté; ce qui agit agréablemente dans ce qu´on nomme pitié tragique, et

Satán reside en la mueca grotesca que subvierte las escenas más metafísicas[24], en los mecanismos de inversión carnavalesca que lo desacreditan todo; cuanto más sublime la tensión sacralizante, más violento del desplante grotesco[25].

Satán es sobre todo la encarnación del Mal, profano o divino (las fronteras son ambiguas), pero, una vez más, es una versión anti-naturalista, anti-burguesa del mal, casi una revancha contra la voluntad divina tal como la pregonan las autoridades civiles y religiosas. Satanás y Cristo, el Infierno y el Cielo, son las dos caras de una misma moneda, inseparables e incluso indiferenciables. Revolcarse en los excesos o los desórdenes de la carne, exhibir la animalidad de la copulación y del celo, rozar los desenfrenos salvajes del sadismo, abordar las obscenidades turbias de la bestialidad (Liberata violentada por los perros de don Pedrito) o de las histerias ensangrentadas, es asociar disolución de la carne y disolución espiritual y metafísica. Al fin y al cabo, el anatema, el blasfema y el sacrilegio hermanan a Dios y al Diablo, tanto para celebrarlos como para anularlos. La erotomanía demoníaca ofende en prioridad a Dios. Sin una brizna de sacrilegio, el sadismo no existe. Y otra vez asoma Nietzsche: el amor está más allá de bien y mal[26]: como lo sugieren los últimos traductores franceses de la obra, lo que apunta Nietzsche[27] es que no se trata de medir los comportamientos a partir de dos sistemas absolutos, para trascenderlos, sino a partir de su antítesis, negando así la oposición misma que sólo nació del resentimiento de los débiles; los "señores", les "amos", poseen su propia ley, la "voluntad de poder" que no se rige ni por el Mal ni por el Bien.

El Simbolismo se nutre vorazmente de todo lo que es suscep-

---

même dans tout ce qui est sublime, s´agit-il du plus haut, du plus subtil frisson de la métaphysique, ne tire sa douceur que de l´ingrédiente de cruauté qui sý mêle", Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, p. 147 (n.º 229). Artaud lo aplicará al teatro: "le désir d´Éros est une cruauté puisqu´il brûle des contingences; la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté...", *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio, 1964, p. 161.

[24] Un solo ejemplo. En *RL*, la dimensión casi litúrgica y sagrada de la muerte de doña maría se vuelca brutalmente con un comentario de Benita la Costurera: "¡Si se ha ciscado toda!" (*RL*, 1, 5).

[25] "Concebir la vida y suexpresión estética dentro del movimiento y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes, es concebirla con el absurdo satánico", Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*.

[26] "Ce qui est fait par amour s´accomplit toujours par-delà bien et mal", Nietzsche, *op. cit.*, p. 92 (n.º 153)

[27] Para Nietzsche, Dionisos es "le grand dieu ambigu et tentateur", p. 207 (n.º 295), "Dionysos est un philosophe" (p. 208).

tible de corroer el *establishment*, los códigos burgueses, la Iglesia oficial, el materialismo naturalista, etc. Sadismo, satanismo, ocultismo, bohemia más o menos sórdida, irracionalismos variados configuran, con dosis variables según los autores, la estética simbolista[28]. En este sentido, el supuesto "carlismo" de Valle podría corresponder a esta búsqueda de una utopía existencial más estética que ideológica. El fenómeno abarca todas las expresiones artísticas que, además, teorizan ya las "correspondencias". De Gustave Moreau a Huysmans, de D´Annunzio a Valle, de Jarry a Satie, el "decadentismo" representa la ruptura, contra lo racional, por la emoción sensual directa, por la sensadción, por la búsqueda de la energía vital que dé cuenta de los miterios de la vida. Barbey d´Aurevilly en *Les Diaboliques* es, según Huysmans, el último escritor cristiano, rebelde contra el orden eclesiástico vigente y adorador de Satán y de Eros como manifestación desesperada de su fe absoluta.

El Simbolismo instaura una nueva visión del conflicto carne-*vs*-espíritu (no como unidad sino como disolución, conflicto), que tiene sus raíces en el cuerpo y en el lenguaje mismo. El sopoerte temático de esta fractura, el objeto simbólico que metaforiza todos los conflictos, todas las energías y todas las angustias metafísicas, es la mujer, a través de algunas figuras emblemáticas, Eva, Pandora, las Parcas, la Esfinge. Pero la que sobresale todas las demás es la figura de Salomé, la que fascinó a Flaubert (Salammbô), luego a Moreau y a Huysmans[29]. Salomé

---

[28] Y determinan también los comportamientos de los estetas fin de siglo. Los "modernos" ofrecen una impresionante galería de "dipsómanos" (vulgo: alcohólicos, como Darío), drogadictos, neuróticos, histéricos, tuberculosos, sifilíticos, suicidarios, criminales, etc., sin mencionar el escándalo social de las relaciones homosexuales de Verlaine y Rimbaud. La destrucción del orden moral empieza muchas veces por la autodestrucción sistemática.

[29] Antes de Moreau, la Salomé aparece en henri Regnault y Puvis de Chavannes (expuestos juntos en el Salón de 1870). De Moreau se conocen varias Salomés (*Salomé dans la prison*, en 1872, *Salomé dansant devant Hérode*, en 1876, *Salomé au jardin*, en 1886, et surtout *L´Apparition*, en 1876, venerada por Des Esseintes en *A Rebours*). Entre las múltiples Salomés que ocupan el espacio simbolista, citaremos a R. Strauss (*Evangelio según san Mateo*) y Massente en música, Odilon Redon y Klimt entre los pintores, Swinburne, Oscar Wilde (su *Salomé* de 1893 inspira a Strauss), Aubrey Beardsley en Inglaterra, Banville, Laforgue (una *Salomé* paródica en 1886), Mallarmé (*Hérodiade*, metáfora de la danza, del cuerpo y de la poesía), Cazalis, Stuart merril, etc. La Kundry de *Parsifal* de Wagner es una Salomé germánica que inspirará al pintor simbolista español Rogelio de Egusquiza en 1902. En Barcelona, en 1910, se estrenan al mismo tiempo la *Salomé* de Strauss en el Liceo y la *Salomé* de Wilde, en una versión vodevilesca en el Paralelo (con Margarita Xirgu de actriz, que ya había trabajado anteriormente en una *Salomé* montada or Adrià Gual). En 1927, *La cabeza del Bautista* de vAlle, es una evidente esperpentización de la Salomé simbolista.

es el símbolo de la lujuria, con su baile lúbrico: sus "seins [qui] ondulent et aut forttemente de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent"[30]. Es la sexualidad turbia, fascinante, venenosa, diabolizada, versión artística de la locura (en una Europa donde proliferan médicos e higienistas y donde nace la psiquiatría que ofrece una nueva coartada científica para la diabolización de la mujer) y de la "grande vérole" en la pesadilla de Des Esseintes (p. 200). Salomé simboliza la mujer-Naturaleza instrumento del infierno, en la línea que va de Baudelaire ("La femme est éternelle, c´est-à-dire abominable", en *Mon coeur mis à un*) a Shopenhauer y a Nietzsche; su carne, siempre exuberante y tentadora[31], simboliza la relación sadomasoquista sin fin. El sexo de la mujer es la fuente de todos los males, de todos los trastornos físicos (ejemplificados por la Sífilis[32]) y síquicos (la histeria), un ser fatal a los artistas. Los artistas simbolistas mantuvieron una afición duradera a todo tipo de transgresión y de perversiones sexuales.

El Eros valleinclaniano va aún más lejos, en rigurosa conformidad con los presupuestos del Simbolismo y del Expresionismo europeos. Toda obra exige primero elaborar su propia Poética, es decir, una economía general del signo y de la forma fundada en una estricta correspondencia entre mecanismos físicos y mecanismos conceptuales de la lengua, entr la carne y el espíritu. El Simbolismo funda la metafísica en la sugestión, la sensación de la carne, yno lo contrario; a la idea por y con el cuerpo sería el dogma simbolista. La Verdad es asequible no ya por operaciones de deducción e intelección sino mediante una compleja alquimia verbal que supere la lógica y la razón. En este sentido, las

---

[30] *À Rebours*, p. 148. Huysmans prosuge: "mystérieuse et pâmée [...] accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguisées, comme rendues visionnaires par la névrose; rebelle aux peintres de la chair, á Rubens qui la déguisa en bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n´ont jamais pu rendre l´inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l´assassine [...] la baladine qui arrache á un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cride désir et de rut" (p. 148), "la Bête monstrueuse, indiférente, irresponsable, insensible" (p. 149), "Prostituée de l´Apocalypse" (p. 149), "dans l´innocente et dangereux idole, l´érotisme, la terreurde l´être humjani s´ètaient fait jour" (p. 152), "son charme de grande fleur vénérienne" (p. 153).

[31] En pintura, las Salomés ofrecen una carne y una piel sensuales y apetitosas. Un precioso ejemplo del tratamiento pictórico y simbólico de la mujer, lo tenemos con esta pintura de Enrique simonet, de 189', titulado *¡Y ... tenía corazón!* Que representa a un cirujano examinando el corazón sangriento que acaba de extraer del cuerpo de una escultural mujer de pelorojo y largo. (cf. Catálogo sobre *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, 1997, p. 184-195.

[32] Véase Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe*

Comedias bárbaras representan un prodigioso arsenal de técnicas y procedimientos que conceden una legitimidad y una preminencia absoluta a los significantes. El lenguaje será, pues, antes que todo, voz, cuerpo, gesto, tensión fisiológica, emanación sensible de las profundidades psíquicas, lo que explica, además, la rigurosa continuidad y unidad entre las partes dialogadas y las acotaciones escénicas. En las *Comedias bárbaras* no se "dialoga", no se intercambian razones, sino que los protagonistas gritan, se insultan, se agreden verbalmente; hasta la defensa es agresiva, todo lenguaje es acción directa y corporal, hasta para invocar (y nunca evocar) las fuerzas más inefables. La trilogía acumula y combina todos los mecanismos de lo sensible. Abundan los esdrújulos ("El vientre hidrópico y lívido, con una fe cándida [...] máscara trágica" [*Águila de blasón*, III, 6]), juega con los sonidos ("brincos y aturujos repenicados" [*Cara de Plata*, II, 7), hasta la glosolalía y la cacofonía ("la madre coja, coja y bisoja [...], la madre morueca que hila en su rueca... [*Romance de lobos*, I, 7]). Abundan las palabras estrambóticas que crean un impacto por su sonido y no por su semantismo: argots, jergas, tacos, coloquialismo y galleguismos más o menos exóticos, palabras inventadas ("broar", "escabón"), onomatopeyas ("¡Touporroutóu", "¡Juju!"). El juego paronímico y aliterativo es incesante: "la hiel debajo de la piel" (*Águila de blasón*, IV, 2). En cuanto al ritmo de la frase, como en Maeterlinck donde las secuencias versales lo estructuran todo, no será difícil apoyar la dicción de las obras con miles y miles de secuencias rítmicas basadas en cantidas versales reconocibles[33], que acceden a veces a la salmodia, la encantación, la oración, etc. Valle-Inclán, para conseguir el mayor rendimiento semántico, confía primero en la eufonía, la sonoridad, la materialidad inmediata de la lengua. Artaud teorizará algunos años después este teatro del cuerpo:

> Abandonnant les utilisations occidentales de laparole, il fait des mots des incantations, il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons [...]Il rompt enfin l´assujettissement intellectuel au langage" (p. 140).
>
> (...) c´est par la peau qu´on fera rentrer la métaphysique dans les esprits[34].

---

[33] Cf. R. Benítez Claros, "Metricismos en las *Comedias bárbaras*", *Revista de Literatura*, Madrid, Tomo III, n.º 5, enero-marzo de 1953, pp. 247-291.

[34] Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 140 y 153, respectivamente. El *Théâtre de la cruauté* se ajusta asombrosamente a Valle-Inclán.

El último instrumento decisivo de Valle-Inclán, también procedente del Simbolismo europeo y que participa a esta Poética de lo sensible, es él mecanismo general de la analogía. Desde Mallarmé sobre todo, y conforme con la teoría del símbolo, la analogía e basa en la asociación de palabras y registros desvinculados de la lógica racional y así introduce en su discurso lo imaginario, lo inefable o las profundidades psíquicas. Desde *Águila de blasón*, la mecánica asociativa es intensa y variada; "hilando agua de los hocicos" (II, 4) es una extraordinaria imagen moderna, como esas "doce campanadas [que] cuelgan, como doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante" (IV, 3). Estas fulgurantes combinaciones valleinclanianas vertebran todo su teatro, sobre todo en las didascalias, y no faltan incluso en *Cara de Plata*, resonancias cubistas o cracionistas: "La queja del molino [...] alarga las vocales del miedo. La luna en la balsa hila nieblas de plata" (III, 2) o "El Abad peina el naipe" (II, 2) que combina anagrama, aliteración, asociación metafórica a modo de greguería. Metáforas, sinestesias, metonimias y, sobre todo, oxímrones ("Una ráfaga de silencio" es uno de los más chispeantes [*Romance de lobos*, I, 2]), más que una gama de procedimientos retóricos, instauran una visión del mundo y una concepción del lenguaje, enraizadas en lo sensible, en una lengua y unas formas que constituyen un auténtico Eros verbal, nada satánico esta vez, sino plenamente orgiástico y dionisíaco.

El teatro, en España como en el resto de Europa, es un espacio privilegiado para la teatralización del Eros, a finales del XIX y principios del XX. Enuna Sociedad en plena mutación, el teatro escenifica el cuerpo, la mujer, el deseo, la lengua misma; el Eros es el símbolo, el emblema de todas las tensiones que agitan a Europa, un Eros que remite tanto a la sexualidad individual como a las reglas morales o a las categorías metafísicas del Mal y del Bien, de la Vida y de la Muerte y hasta de la Creación artística.

La sociedad burguesa, desde mediados del siglo XIX, había conseguido imponer en los escenarios europeos un teatro del cuerpo y de la mujer reducidos a meros objetos de contemplación y consumo. A principios del XX, la ola sicalíptica (una manera de excitar la líbido individual y colectiva del venerable de las clases medidas, de "alentar el pecado/ y fomentar lo inmoral" dice en ciplé de *Las bribonas*, de Viérgol, en 1908) había instaurado un Eros comercializado, un consumo masificado de objetos desacralizados. Por oposición a este teatro "ramplón" y a este Eros consumerista, los Simbolistas y los que sueñan con

una renovación drástica de la escena, elaboran un teatro donde actúa un Eros total, simbólico, donde detrás de la carne (omnipresente, determinante) acecha el Destino, la Vida y la Muerte. La paradoja, para este teatro "moderno", es que introduce una contradicción algo esquizofrénica. Por un lado, con el símbolo de Salomé, se teatraliza un Eros devastador, antifemenino y, sobre todo, enfermizo, perverso. Por otro lado, la verdadera revolución del teatro vendrá del cuerpo, el del actor en general, de la pantomima, del movimiento, del baile, como lo metaforizó Mallarmé en *Herodiade* donde, mediante la danza (el cuerpo en acción) fusionan armoniosamente el cuerpo y la escritura.