

Textualidades profanas en las *Divinas palabras*

RESUMEN

*Si bien Valle-Inclán utiliza constantemente el arquetipo de la oralidad y se refiere a éste como la base de su creación literaria, su praxis poética conecta, en realidad, con la idea post-estructuralista de la escritura en cuanto diseminación significativa. La atención prestada en *Divinas palabras* a los procesos que giran alrededor de la formación de la textualidad junto a sus metáforas y metonimias, así lo demuestra. A través de una lectura derridiana de esta obra, se puede conseguir desentrañar y desenmarañar toda una matriz de referencias cuyo propósito es definir y delimitar los orígenes del significado, sus manifestaciones y las posibilidades de mantener intactos los vínculos lingüísticos que forman texto y metatexto.*

PALABRAS CLAVES: *Ramón María del Valle-Inclán, Divinas palabras, textualidad, oralidad, escritura, deconstrucción.*

ABSTRACT:

Although Valle-Inclán constantly uses orality as an archetype which lays the foundation of his literary creation, his poetic praxis connects with the post-structuralist idea of writing as the dissemination of meaning. The attention paid in *Divinas palabras* to the processes of textuality formation as well as to its metaphors and metonomies demonstrates it thus. Through a derridean reading, it is possible to unravel and disentangle a matrix of references whose purpose is to define and delimit the origins of meaning, its manifestations, and the possibility to keep intact the linguistic bonds that form text and metatext.

KEY WORDS: *Ramón María del Valle-Inclán, Divinas palabras, textuality, orality, writing, deconstruction.*

This entire paragraph is woven like a textile, a copious veil, a vast and supple fabric being spread out before us, but also being regularly stitched down. In the play of this tacking, there is nothing but text; the histological operation treats a tissue with the point of a sewing instrument that *at once* pierces and joins, strings together. ("The Double Session" 240)

El lamentablemente ya desaparecido Jacques Derrida (1930-2004) utiliza las palabras anteriores en referencia a su lectura de la narración breve "Mimique" escrita por Mallarmé. El ensayo tiene entre uno de sus múltiples objetivos hablar de la actividad que caracteriza la construcción de este (y todo) texto: cada escritor es en cierta medida un sastre y cada escritura presenta un problema de histología (in)orgánica. Se incluyen aquí, a modo de borde o bordado, porque el tema que va a ocupar las siguientes páginas es exactamente el mismo: las imágenes o ecos de la textualidad que se pueden encontrar en *Divinas palabras* (1920). El tapiz tejido por la *Tragicomedia de aldea* aparece trenzado alrededor de una serie de metáforas y metonimias que conciben la palabra trazada y la hablada como manifestaciones, primero ontológicas y luego metaartísticas, del acto de escritura. Asimismo, éstas definen y caracterizan el vínculo que existe entre la escritura y la oralidad no como una relación privativa, ni como una interdependiente, sino como una matriz arquetípica que las genera simultáneamente a ambas. En breve, esta obra se enfrenta al reto de dramatizar el origen prelingüístico de la comunicación

La escritura de la oralidad

Aparentemente, Ramón María del Valle-Inclán defiende una poética cuyo manantial es una prístina oralidad de la cual fluye la capacidad de trenzar palabras y enredar madejas para componer los entramados de sus ficciones. Por ejemplo, en *La lámpara maravillosa* nos encontramos con una aldeana ciega, quien "[a]ntes de cegar había sido costurera" (I: 1964) y, además, "Sabía contar cuentos" (I: 1964). En esta figura se concentra un

cúmulo de referencias que giran alrededor de la comunicación oral al mismo tiempo que relacionan la capacidad poética y la pérdida de la visión con la actividad de coser o la posibilidad de enmendar aquello que aparece desgarrado y separado. La imagen primordial de la oralidad en la que no existe la capacidad de ver el texto, sino de producirlo y generarlo a través del sonido, se repite con frecuencia en la obra de Valle, aunque sutilmente modulada por el contexto en el que se encuentra. Así ocurre, por ejemplo, en la escena sexta de *Luces de Bohemia*, en la que el preso catalán oyendo hablar a Max Estrella, le dice: "Parece usted hombre de luces. Su hablar, es como de otros tiempos" (II: 903). En este caso, la voz del poeta, al suscitar dichas connotaciones arquetípicas, contiene ecos que evocan la fuente original de la palabra en cuanto presencia verdadera y arcaica de la diáfana verdad. Esta revelación de la claridad genésica, sin embargo, no viaja dentro de la palabra, en su semántica, sino en sus rasgos acústicos. En todo caso, se proyecta el mito del principio a un ámbito ahistórico que lo distancia de esa misma cronología que genera ya que no participa de ella: marca el punto de inicio absoluto al que no precede nada excepto el silencio—véase González del Valle 63-64—. Esto demuestra que nos encontramos ante un arquetipo similar al de la costurera y, además, quizá no hiciera falta mencionarlo, Max también es un ciego cuyas palabras revelan la paradójica iluminación en la oscuridad: el momento del *big-bang* entre la nada y el todo, el instante en el que el velo se retira y se manifiesta la verdad. La luz blanca en sus palabras revela y marca la presencia trascendental que se desvela sin mediación alguna y de forma independiente al signo lingüístico, ya que es una propiedad que, como se ha dicho, lo antecede. Así, la escritura valleinclaniana vendría siendo una consecuencia de esa oralidad: producto y derivación de ese instante mágico.

Tras lo observado podría decirse, también, que Valle reconoce implícitamente aquello que Walter Ong ha observado respecto al origen de la textualidad. El origen de la misma idea de

“texto” es oral y, por lo tanto, el concepto de “escritura” es un producto secundario y derivativo:

“Text,” from a root meaning “to weave,” is, in absolute terms, more compatible etymologically with oral utterance than is “literature,” which refers to letters etymologically / (*litterae*) of the alphabet. Oral discourse has commonly been thought of even in oral milieu as weaving or stitching—*rhapsiōdein*, to “rhapsodize,” basically means in Greek “to stitch songs together”. (13)

En este sentido limitado, la escritura siempre será un resultado de la oralidad tal y como lo demuestra el arquetipo de la costurera ciega. Sin poner en duda la etimología marcada por Ong, confirmada también por el lingüista francés Emile Littré, y citada por Jacques Derrida en “The Double Session” —“in that long ago era when writing was unknown, most of the words used to designate a poetic composition were borrowed from the art of the weaver, the builder, etc.” (213)—, la propuesta de Valle, aunque aparentemente similar, sondea los abismos del *logos* desde un punto de vista más complejo y, desde luego, más problemático.

En la clarividencia poética de Max Estrella y de la anciana puede adivinarse cómo la palabra se viste de resonancias míticas y atemporales para transformarse en la superación de lo meramente comunicativo hasta el punto de quebrarlo. De hecho, *La lámpara maravillosa* continúa la cita anterior de la siguiente forma: “Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega, parecían grimosos imbuidos de poder cabalístico, tan religioso era el respeto que ponía en el signo de algunas palabras” (I: 1964). Aquí la voz del narrador no se preocupa por los cuentos propiamente, sino que, a través de un ejercicio de hermenéutica textual, consigue la abstracción no del contenido, sino de las asociaciones suscitadas por ciertas características del signo oral. Es decir, el carácter taumatúrgico de la palabra reside no en el *qué* sino en el *cómo*.

El poder de la palabra hablada es un tema que claramente fascinaba, y también en cierta manera obsesionaba, a Valle-Inclán. Por ejemplo, en sus entrevistas se alude a éste en numerosas ocasiones utilizando el milagro de San Bernardo, quien consiguió alistar en la segunda cruzada a voluntarios que no entendían la lengua que estaba utilizando para predicar y ni siquiera comprendían qué estaban escuchando. La recurrencia de esta historia puede documentarse en varias fechas a lo largo de toda su vida: 1915 (*Entrevistas* 138; Dougherty, *Un Valle* 63), 1926 (*Entrevistas* 305), 1929 (*Entrevistas* 408) y 1933 (*Entrevistas* 583; Dougherty, *Un Valle* 262). Si a estas referencias unimos las alusiones directas en *La lámpara maravillosa* (II: 1922); y las indirectas: en la *Sonata de Invierno* (I: 526), en cuanto a intertexto, y en *Divinas palabras*, en cuanto a dramatización del milagro propiamente dicho, podemos concluir que la fascinación por esta historia y por el poder del texto oral acompañó al escritor durante casi toda su vida. Dicha repetición ha sido notada por la crítica y mencionada con diferentes grados de parcialidad por Alberich (363-64), Blanquat (149), Gibbs (69), Maier (208), Warner (352), y Cao Martínez. Aunque “puede relacionarse fácilmente con la supremacía otorgada a los significantes” (Juan de Bolufer 30), va mucho más allá de un reconocimiento puramente lingüístico para entrar en una dimensión que lo antecede y, a todas luces, lo supera colocándolo en un ámbito de expresión prelingüística.

En este sentido, quizá la iteración más genuina y reveladora de este arquetipo en la obra de Valle se halla en el prólogo de *Jardín Umbrío*: “[Micaela la Galana] pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y ... sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones” (I: 207). Hasta aquí el funcionamiento es similar al ya mencionado: tanto la actividad de tejer como la de contar son paralelas e interdependientes. El producto de ambas es un lienzo urdido con palabras que metafórica y textualmente funcionan como hebras textiles. Consecuentemente, tal y como observaba Ong, parece que el

texto escrito será producto y efecto de la oralidad. Sin embargo, el prólogo continúa: “Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso” (II: 207). Con dichas palabras, la voz narrativa se autoproclama heredera de este proceso primitivo en una observación metaartística que nos remite, una vez más, al origen de su creación colocado fuera de la cronología: el acto de contar es suplantado por el de escribir y ambos funcionan de modo especular. Al hacerlo, se consolida un proceso que parece partir de una textualidad basada en la oralidad para llegar a una basada en la escritura. Pero lo que sucede, por el contrario, es algo bien diferente ya que, si bien se simula una teleología con un inicio oral y un final escrito, en realidad, ésta no existe debido a la posibilidad de ser intercambiables. En otras palabras: la oralidad no precede en el tiempo a la grafía, sino que ambas pueden ser sustituidas infinita e indiferentemente dada la sinonimia que las caracteriza. Quizás para demostrarlo de forma más evidente podría aducirse la carta que Valle escribe a Matilde Moreno en 1912 y que se publica en *El Imparcial* el 28 de febrero del año siguiente donde el escritor afirma “Tengo en el telar una comedia” (*Entrevistas* 117). De esta manera, la idea de texto ya no es un símil limitado a la posible ficción de sus personajes, sino que abarca literalmente su propia actividad a través de la metáfora que remite simultáneamente a la oralidad y a la actividad de componerla gráficamente. Indudablemente, Valle se concibe a sí mismo como tejedor.

Hasta tal punto llega la conciencia valleincliniana de ser un sastre que incluso la experiencia teatral es una cuestión de ligaduras entre hebras. Así lo afirmaba en una entrevista de 1929 publicada en *La Nación* de Buenos Aires:

Además el teatro antes que nada exige un público, incluso antes que el propio autor. Y la condición específica de este público es estar *ligado* por un sentimiento *común*, lo cual es privativo de un *solo* ambiente. Esta imprescindible cohesión se perfecciona y encarece hasta convertirse en

fondo religioso (*re-ligari*), íntima y suprema *comunidad* hacia donde debe converger el *haz* de incitaciones estéticas. Y no crean que esta aptitud de conmover al que oye o al que ve, calando en su ser inefable, reclama siempre la comprensión ni es virtud tampoco del idioma. (*Entrevistas* 408; énfasis añadido)

Dado que estas palabras se emiten tras toda una vida dedicada a la teoría y a la praxis teatrales, cuando, en la práctica, Valle no vuelve a escribir nada original para el teatro después de 1927, su importancia parece crucial. De esta forma, el texto teatral se consigue a través de la unión entre lo visible y lo audible como el medio de afectar al espectador. La interdependencia que existe entre los verbos *oír* y *ver* habla propiamente de la génesis del texto oral y del texto escrito que terminarán (re)ligados en la liturgia profana del teatro. Se entiende entonces que la expresión de esta comunión trascendental utilice los términos subrayados, los que, metafóricamente, aluden al acto de (re)construir y cotejar aquello que aparece roto y diseminado.

A diferencia de lo observado a primera vista, la propuesta valleincliniana cuestiona la preponderancia de lo oral sobre lo textual sugiriendo una red significativa que se desplaza en lugar de una jerarquía basada en la dominación de un elemento sobre el otro: si los actos de inscribir y hablar son análogos a tejer, la actividad poética se corresponde, tanto literal como simbólicamente, con el acto de tramar. En una situación paralela, el productor de la grafía se concibe como un artesano que urde los hilos que construirán la ficción. Es manifiesto el deslizamiento prototípico de la metonimia que entrelaza sin principio ni fin los términos de hilar, tejer, coser, hablar, contar y crear, para encontrar su destino o su principio en la actividad de escribir. En dicha cadena cada uno de los eslabones es análogo al siguiente y, asimismo, todos ellos se enredan en una madeja sugiriendo más una matriz de relaciones múltiples que una serie de oposiciones o complementariedades simples basa-

das en la linealidad. En otras palabras, no existe aquí una dirección única que establezca una correspondencia unívoca entre un principio y un fin, sino cierta arbitrariedad y una posibilidad real de intercambio entre todos y cada uno de los elementos que entran en juego en la ley de las sustituciones. Ésta es, precisamente la definición que Derrida ha dado de escritura: "I thus define writing as the impossibility for a chain to stop at a signified (*signifié*) with does not restart the chain as a result of the term's already *having placed* in a position of signifying substitution" ("Positions II" 41). De esta forma, dicho concepto de escritura y de textualidad supera ampliamente la dicotomía entre oralidad y escritura propuesta por Walter Ong ya que las engloba a ambas.

Si bien comprender y analizar las consecuencias de este proceso son tarea que requeriría muchísimo más espacio del que tenemos, este trabajo propone el caso paradigmático de *Divinas palabras* ya que esta obra supone uno de los ejemplos más claros e importantes de reflexión que tenemos sobre la textualidad y los procesos que la construyen en Valle. En general, la pieza, como toda obra de teatro y según las palabras de Valle que antes se citaban, supone una experiencia litúrgica y religiosa que busca (re)ligar un vínculo que ha desaparecido. De hecho ya en la primera escena de la obra sabemos que "No había partículas en el copón" (II: 527) de la comunión y, consecuentemente, los conflictos constantemente girarán alrededor de las diferentes representaciones de un nudo que se ha deshecho. En concreto, aquí no se explora ni solamente la oralidad, ni solamente la grafía, sino la indisoluble relación entre ambas a través de una red semántica de términos metonímicos que la (re)presentan. Desde este punto de vista, no es simplemente que, como ha observado David Ling, "During this period Valle-Inclán is still under the influence of symbolism, and he still attributes magic and mysterious qualities to the power of words" (329), sino que el concepto de palabra como unidad signica entra en crisis en cuanto portadora de referencia manifes-

tando uno de los puntos clave, a la par que más problemático, de la estética valleinclaniana. En la *Tragicomedia de aldea* es tan grande la importancia de este proceso metaartístico de *myse en abyme* que, de hecho, no sólo son las propias palabras las que originan el conflicto dramático, sino que también son las que, como es sabido, parecen concluirlo de una forma especialmente contingente. Esto es inesperado desde el momento en el que los personajes se constituyen a base de su palabra oralizada. Sin embargo, y a pesar de que no se menciona que ninguno sepa escribir y muy pocos leer—siendo Pedro Gailo, Miau y el alcalde pedáneo quizá los únicos—, es constante la presencia y el uso de términos que se refieren a procesos de (de)formación textual. Esperemos que lo que se va a decir no hable de hilván y que no perdamos el hilo.

La cruz del significado

Divinas palabras manifiesta un constante interés por explorar y problematizar la encrucijada donde se genera la relación indisoluble entre lo gráfico y lo sonoro al examinar, como se ha dicho, los multifacéticos eslabones de la red metonímica que remiten a la constitución textual. El resultado es una obra cuyo lenguaje que ha sido descrito por Lázaro Carreter en los siguientes términos:

La trama, lo sabemos, es fuerte, pero la libra de una brutalidad naturalista el idioma inhabitual, *extrañador*, las frases incisivas, brillantes, *sentenciosas*, poéticas en su *desgarro*, *forzada* a veces la gramática, pero reconocibles, aun a costa de esfuerzos de comprensión; nunca obvias e irrelevantes. Así ..., la materia demasiado humana, infrahumana tal vez, se transustancia en indefinible *tejido* de arte. (149; énfasis añadido)

En sus palabras no solamente se manifiesta sin posible equivocación la presencia de las metáforas y metonimias de la textualidad invocadas por el lenguaje de la propia obra, sino también la tensión a la que éste ha sido sometido. No en vano, el texto solamente puede caracterizarse a través del precario equi-

librio entre las fuerzas que lo cohesionan y las que tienden a fragmentarlo. Paradójicamente, y parafraseando a Carreter, este lenguaje “desgarrado” construye una trama “fuerte” y deja entrever en los espacios formados por los jirones aquellos hilos que se tejen y entrecruzan gracias a la incisiva aguja que ha podido coserlos. En tela de juicio se pone la unidad de un conjunto amenazado por la multiplicidad, es decir, se cuestiona su propia cohesión textual.

Una de las imágenes que puede conjurar este eje o proceso duplicado sobre el que giran y en el que conviven homogeneidad y heterogeneidad adquiere una importancia crucial en la obra. De esta forma, la imagen de la cruz—¿el punto de cruz?— es constante como ya han señalado Escribano (556) y Lima (104-06) ya que intenta reflexionar sobre la magia de ese lugar imaginado en el que se produce el mestizaje de varias singularidades entre las que se encuentran lo oral y lo gráfico. El espacio que abre y cierra la acción, como ha dicho Míguez Vilas (100), se repite: “*una iglesia aldeana sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas*” (II: 525) que duplica una imagen de axis mundi similar a la “*iglesia sobre una encrucijada*” (II: 569) en la que se celebra el Sabat durante el viaje/sueño de Mari-Gaila. Gran parte de la acción, y sobre todo la apertura y la conclusión, sucede, entonces, en el “mandala” (Crispin 193) dentro del centro (de los caminos) del centro (de la quintana), representando un proceso que podría prolongarse hasta el abismo del infinito. Estas referencias juntan temáticamente los caminos y la presencia de la imagen de la cruz, aunque resulte bastante difícil visualizar el lugar que ocupa la iglesia en referencia a éstos: el edificio sería simultáneamente el lugar al que llegan y del que parten todos los caminos juntando el *alfa* y el *omega*. Literalmente se halla sobre el punto en el que se juntan, encima del espacio específico donde cada uno de ellos pierde su propia identidad y diferencia para adoptar un carácter mixto: uno y dos en perfecta sincronía proporcionando un correlato insuperable del desplazamiento retórico de la metoni-

mia y la metáfora. En la cruz el punto de unión de los brazos marca la convivencia de los contrastes, así como inscribe la posibilidad de su diseminación expresando precisamente el juego entre lo único y lo plural prototípico del quiasmo. Ésta es la misma estructura de la *ci* griega que tanto interesaba a Derrida: "Everything passes through this chiasma, all writing is caught up in it—practices it. The form of the chiasma, of the *c*, interests me greatly, not as a symbol of the unknown, but because there is there ... a sort of fork" (Derrida, "Positions II" 37). No es casual, entonces, que la obra preste atención al entrelazamiento de la pluralidad en la singularidad ya que todo es producto y efecto de la palabra: a la vez unidad en sí misma y unidad relacional, simultáneamente el eje de la cruz, el cruce de caminos y el trazo de la escritura. En estas circunstancias la posibilidad de desvío, de bifurcación del sentido es una de las amenazas constantes a la que se enfrentan los personajes de *Divinas palabras* ya que partiendo de uno de los extremos de los brazos de la cruz se puede llegar, como mínimo, a tres destinos diferentes, si no se regresa por el mismo camino. Así se explica que la atención que el texto presta a malentendidos, polisemias, contradicciones, etc. revele la presencia de ese lugar (con)centrado en la producción y emergencia de un sentido, más que en este sentido propiamente dicho.

Lo más interesante es que esa imagen del aspa aparece, a su vez, multiplicada generando y diseminando toda una red de textualidades que se extiende a lo largo de *Divinas palabras*. Por ejemplo, uno de los gestos favoritos del sacristán es abrir los brazos, además que, a su vez, recuerda al espantapájaros—"*una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas*" (II: 580)—. Si bien estas repeticiones han sido leídas muy limitadamente como referencias crísticas cuyo objetivo es la burla (Patrocinio Ríos Sánchez 158-59), lo cierto es que el gesto de abrir los brazos también lo hacen Mari-Gaila (II: 535), Marica del Reino (II: 538), Simoniña (II: 537) y una madre embarazada con unos niños (II: 578). La imagen de la cruz, asimismo, se

repite en otras ocasiones, como, cuando el padre de la niña extática le recomienda a Mari-Gaila tras la muerte de Laureaniño: “Cumple en conciencia, y pon al hijo bajo la cruz de la madre” (II: 568). Lábaro que quizá sea el mismo que encontramos depositado sobre el cadáver de Juana la Reina: “una cruz formada por dos ramas verdes” (II: 537). O quizá sea la cruz de la iglesia en la encrucijada de caminos en el centro de la quinta. Todos estos ejemplos remiten los unos a los otros demostrando la forma en la que el texto aparece entrelazado y tejido. Además, no sólo la cruz explicita la posibilidad del quiasmo como (des)organizador textual, sino que a su comportamiento plural pertenecen también otros espacios de trashumancia, como la taberna de Ludovina, en la que todos están de paso (II: 564), otros tiempos de transición, como el amanecer que abre la segunda jornada, y, por supuesto, “*la caída de la tarde, en la hora de las Cruces*” (II: 555). En realidad, todo este complejo de referencias no es sino una representación sígnica del continuo devenir sugerido por los desplazamientos, giros y entrelazamientos de textualidades, oralidades y grafías de todo tipo que llenan las escenas de Divinas palabras.

El hilo de la costura

Dentro de la *Tragicomedia* la presencia quiásmica y cruciforme de la escritura, en tanto oralidad y grafía, imagen y correlato de la textualidad, se manifiesta de múltiples modos. Desde las menciones metafórico-metonímicas a la capacidad de hilar, deshilar, coser y descoser hasta la presencia de las telas, se proyectan múltiples direcciones que traman la significativa haz del lienzo y diseminan el sentido por los brazos de la cruz. Desde el “hilado” (II: 527) que Poca Pena utiliza para limpiarse la sangre tras el golpe de Lucero, hasta “*la sotana desgarrada*” (II: 593) del sacristán son manifestaciones literales de esta textualidad. Igualmente, es importante observar que no sólo los tejidos pueden desgarrarse, sino también las personas porque, tal y como observa el sacristán en un momento, “¡La mujer se desgarró de

su casa!" (II: 562). Asimismo, enmarcando la práctica totalidad de la trama, aparecen las mujeres que "[s]alen *deshiladas*" (II: 527) de la iglesia al comienzo del acto primero y cuya acción se repite con los mismos términos en la tercera escena del acto final (II: 584). De modo semejante, las acotaciones describen el habla del sacristán, tal y como Maier ha observado (194), diciendo que tiene "*las oraciones deshilvanadas*" (II: 525) en una referencia tanto a su sintaxis y sus rezos como a su capacidad oratoria. De esta forma, se produce una textualidad multifacética que se extiende a través de diferentes y múltiples analogías permitiendo el paso de lo oral a lo gráfico y viceversa. También se enreda en esta madeja el hecho de que cuando Gailo se emborracha y se está quedando dormido, se describen sus murmullos a través de una reveladora sinestesia que mezcla, diluye la oposición y condensa la relación entre la percepción auditiva y la visual: "*las palabras borrosas que dibujan la línea del sueño, se distinguen apenas*" (II: 564). Si tanto los personajes como sus palabras se ven afectados por encadenamientos semánticos con lo visual, lo gráfico, lo sonoro, lo auditivo y lo literalmente, a la par que metafóricamente, textual, puede observarse la crisis o, por lo menos en principio, el cuestionamiento de lo específicamente hablado como presencia exclusivamente acústica.

En consonancia con el proceso de dibujar gráficamente la expresión oral, existe uno complementario que tiene efectos peligrosos para los personajes. Éste se relaciona con las murmuraciones que, según el sacristán, están trenzando su perdición en una referencia explícita: "¡Me hilan el cáñamo las malas lenguas, y llaman sobre mí al verdugo!" (II: 557). También en su planto, Mari-Gaila ha manifestado previamente un paso posterior que elimina la referencia oralizada y donde, aludiendo a los que tejen una red de murmuraciones alrededor de la situación familiar, dice: "¡Ay, cuñada, te movían lenguas anaboleñas" (II: 536). Casi como sucede con los hilos de las marionetas, las lenguas tiran y empujan buscando efectos concretos y específicos sobre el comportamiento de los personajes. Estos hilos

de sonido pueden “mover” y tejer el ambiente propicio para sentenciar tanto social como penalmente al matrimonio y a Juana del Reino.

A pesar de todos estos tejidos, hilos e influencias, sólo existen literalmente dos personajes en *Divinas palabras* dedicados a la actividad de coser. Uno es Miguelín el padronés y, el otro, la costurera Benita. Al primero lo encontramos en la escena II del segundo acto remendando un paraguas y juzgando el “arte con que puso el remiendo” (II: 550-51); mientras a la segunda la vemos en la escena III del tercer acto quejándose de la confección de la mortaja de Laureano. En el caso de Miguelín, nos encontramos ante el personaje más importante, y también críticamente menos atendido, que, con su lengua y sus tramas—o remiendos—, propicia tanto el inicio de la relación entre Miao y Mari-Gaila, como su cancelamiento al denunciar en el último acto a los adúlteros ante el pueblo. Él es sin duda uno de los principales agentes que ayuda a encadenar los diferentes episodios de la obra a través de sus confidencias y traiciones orales. Por otra parte, el caso de Benita, a pesar de tener una presencia textual de menor importancia, no resulta por ello menos significativo dado que el personaje se puede encontrar en otros textos de Valle. Tal y como ha observado Sumner Greenfield, “Benita la Costurera, por ejemplo, . . . aparece brevemente para quejarse de lo mal que se ha hecho la mortaja de Laureano, pero al hacer que la vieja bale algo sobre la reputación, Valle-Inclán introduce notas de santurronería y repugnancia moral en un personaje que antes no había sido más que una pintoresca personalidad rústica” (*Valle-Inclán* 163-64):

BENITA LA COSTURERA.—¡Vaya unas puntadas que le echaron a la mortaja! ¡Son hilvanes!

SIMONIÑA.—Para los gusanos, ya está bastante.

BENITA LA COSTURERA.—¿Quién se la cortó?

SIMONIÑA.—Todo lo hizo mi madre.

BENITA LA COSTURERA.—¡No es muy primorosa!

SIMONIÑA.—Tampoco es costurera.

BENITA LA COSTURERA.—¿Y no tenía otro hilo más propio para pegarle la esterilla? (II: 584-85).

Estos “hilvanes” son los mismos hilos de las lenguas de los que se hablaba más arriba. No solamente se habla de la calidad del zurcido, sino también de la intencionalidad de las palabras que la critican: todo se reduce a una cuestión de costuras. La escalada de la discusión remata cuando Benita, escarnecida por los ataques de Simoniña, dice: “¡Me voy! ¡No quiero más relatos!” (II: 585). En este sentido, conviene recalcar que la presencia del sustantivo que termina la cita anterior recontextualiza la conversación en términos narrativos. En la obra, como se está empezando a ver, constantemente se producen deslizamientos semánticos hacia otros términos análogos que equiparan los diálogos a ejercicios de narración. Éste es otro de los eslabones metonímicos que trenzan la proteica presencia de la escritura.

El espacio de la comunicación

Los “relatos” no son sino otra forma o apariencia de la textualidad, la que incluso se proyecta en el Más Allá, en un tras-mundo que mantiene sorprendentemente viva la capacidad de narrar. Un cosmos saturado por hilos, palabras, cuentos y narraciones no puede concebir lógicamente una ultratumba en la que haya desaparecido esta posibilidad una vez que el cuerpo muerto esté enterrado bajo una cruz. Por eso Mari-Gaila se dirige al cuerpo de Juana la Reina diciendo “¡Ay, cuñada, quién como tú pudiese estar a oír los cuentos divertidos de San Pedro” (II: 539). A pesar de este dato, la relación entre vida y palabra, o texto, se establece directamente y funciona, tal y como afirma La Tatula en la escena siguiente, de una forma excluyente. Cuando la amiga de Marica dice “la muerte no hila palabras,” el pedáneo responde juntando magistralmente en una sola oración la luz y la capacidad de hablar “[La Reina]

[t]iene sin aire el fol, y no hay palabra sin aire, como no hay llama" (I: 540). Es decir, así como el fuelle de la gaita no produce música sin aire, la muerte impide tejer palabras y coser relatos. Ya anteriormente Marica lo había expresado también de otras formas como "¡Callaste para siempre!" (II: 537) y también "¡Ya esa boca no tiene palabras para esta tu hermana que lo es!" (II: 537). En este sentido, *Divinas palabras* es una ardiente defensa de la vida como un hecho de palabra donde vitalidad y textualidad se enmarañan y donde el silencio es una de las formas de la muerte.

Todos estos ejemplos y los que se verán, en lugar de especificar polisemias que funcionan a un nivel temático y a uno puramente textual, revelan que las sustituciones quiasmáticas propiciadas por la cruz rigen y (des)controlan las presencias simultáneas de lo oral y lo gráfico en la obra. Se trata del siguiente paso en la diseminación de lo textual en la que palabra, texto, habla, relato, hilo, costura, etc., a pesar de aludir a diferentes matices significativos, actúan extendiendo las posibilidades de equivalencia hacia el infinito. Así lo observa Derrida: "Dissemination ... by producing a non-finite number of semantic effects, does not allow itself to be reduced either to the present of a simple origin ... or to an eschatological presence. It marks an irreducible and *generative* multiplicity" ("Positions I" 37). Sigamos examinando dicha multiplicidad originaria que constantemente difiere el acceso a una presencia.

Los "relatos" de Benita se diseminan generando a su vez otros tipos de sustituciones. Tal y como advierte Simoniña a su padre en referencia a las murmuraciones sobre su madre, "Guíese otra vez de cuentos" (II: 586), donde, de nuevo, se clausura la diferencia entre diálogo y narración. Un poco antes Mari-Gaila había observado también:

MARI-GAILA.—Por cuentos [Pedro] está virado contra mí, como un león africano. ¡Hasta habló de picarme el cuello!

LA TATULA.—Es hablar que tienen los hombres.

MARI-GAILA.—¡Si de hablar no pasa! (II: 578)

Aquí, ya esos cuentos dialogados han superado el binomio realidad/ficción. En todo caso es irrelevante que pertenezcan a uno u otro polo, así como las palabras de Gailo no tienen efecto alguno en el mundo: son solamente sonidos sin contenido o pseudo-significantes sin verdadero significado. El hecho es que los cuentos existen y viven ajenos—independientes en relación a su origen—y, lo que todavía es más importante, ajenos al código de la verdad y susceptibles de ser repetidos hasta el infinito. Lo curioso del ejemplo anterior es que la disociación entre “hablar” y “hacer” revela un espacio epistemológico traslúcido marcando un vacío y una fractura en la capacidad comunicativa que—y esto es, si cabe, más importante—es sintomática de las relaciones establecidas entre los personajes de *Divinas palabras*. Dicho sitio es el lugar crucial en el que se gesta la palabra pero que, de alguna manera, no participa de la ley del significado al permanecer ajeno a su control.

Esta disociación y este espacio que se abre entre acción y dicción son claramente característicos de aquellos casos en los que existe cierta comunicación diferida. Por ejemplo, La Tatula, hablando con Mari-Gaila, se refiere a esa distancia deíctica entre emisor y destinatario trayendo mensajes o “Palabras de uno que espera las tuyas” (II: 581). El eslabón que encadene la petición con la respuesta será el que sature la diferencia cronológica y pragmática entre el momento de “decir” y el de “escuchar”. Ella, La Tatula, cumple precisamente este rol de suturar la distancia entre los dos interesados: ni es totalmente ella, ni, evidentemente, Miau. La situación dramatiza, pues, una de las diferencias básicas que se suelen señalar entre el texto oral y el gráfico: en el primero los interlocutores comparten al menos una de las circunstancias deícticas, mientras en el segundo, éstas son irrelevantes. En este caso, la textualidad se decanta más hacia lo gráfico que hacia lo oral debido a la capacidad que

tiene para desatarse de la sujeción del hablante de un modo similar a los “cuentos” anteriores. Paradójicamente, la voz de La Tatula sin perder su oralidad ya no es totalmente suya, no corresponde a su subjetividad, sino que ha sido sustituida o contaminada por la de Miau como ocurre con una marioneta movida por hilos o un muñeco de ventrílocuo que abre la boca para que otro hable en su nombre. De la misma forma, en el momento en el que Mari-Gaila deposite sus palabras en la celestina, éstas dejarán de pertenecerle y pasarán a ser asumidas por La Tatula en su papel de intermediaria. En este sentido, el rol de la alcahueta es análogo al de una carta cuyo espacio debe estar vacío, igual de blanco y luminoso, para que se pueda inscribir algo. Dicho punto desierto es el lugar donde se hace posible el quiasma de la cruz y donde se inscribe prototípicamente el funcionamiento de la escritura en cuanto espacio que permite un encadenamiento ilimitado de sonidos y grafías. Es la posibilidad del intercambio y del movimiento que engloba todo acto comunicativo, pero que, sin embargo, no comunica. Así también lo ha descrito Derrida: “*Spacing designates nothing, nothing existent, no presence at a distance; it is the index of an irreducible outside, and at the same time the index of a movement, of a displacement with indicates an irreducible alterity*” (“Positions II” 40). Esta es la función comunicativa asignada a La Tatula en el centro de la encrucijada como mediadora en la ausencia de uno de los interlocutores. Ella ocupa el espacio del otro sin sustituirlo plenamente, mostrando y ocultando simultáneamente su propio papel, situación que genera al mismo tiempo un movimiento constante entre la alteridad y la presencia desplazándolas a ambas y moviéndose alternativamente entre ellas.

La ley del espacio—del movimiento, de la alteridad y de la escritura—se cumple en otras ocasiones todavía más reveladoras. De esta manera, tal y como ha señalado Bretz, la siguiente acotación construye una bellísima metáfora diciendo que Pedro Gailo “*envía la escolta de sus palabras*” (II: 574) con la intención

de que su hija Simoniña no tenga miedo al llevar el carretón con su primo muerto para abandonarlo ante la casa de Marica. Las palabras que el sacristán pronuncia sirven tanto como acompañamiento, alejadas del personaje que las emite, como para abrir el camino de la noche. Las intervenciones posteriores no hacen sino recalcar la magia del momento, el hechizo del espacio y de la palabra que no pueden señalar totalmente la presencia del hablante, sino su ausencia, mientras se especifica una existencia sin lugar en el que manifestarse. Pedro repite “¿Óyesme?...” (II: 574) varias veces y responde “LA VOZ LEJANA DE SIMONIÑA.—¡Hábleme, mi padrecito!” (II: 574). Irónicamente, en ningún otro momento de la obra padre e hija han estado a la vez tan cerca y tan lejos, aunque los dos se muestren inseguros de la presencia mutua y el diálogo se haya reducido en la práctica a monólogo.

La música de la copla

En realidad, todas estas referencias abundan en el tema de una oralidad que adquiere tintes precarios porque problematiza su propia capacidad y función comunicativas. Así lo ha observado Mary Lee Bretz: “*Divinas palabras* examines the power and limitations of words and underscores the role of cultural and literary codes in the transmissions of meaning” (203). Mas los códigos aludidos están en incesante estado de flujo. De hecho, el interés principal parece ser otro puesto que se trata de representar el continuo movimiento y desplazamiento de la escritura. Esta consciencia es compartida también por los personajes porque, en mayor o menor grado, ellos siempre se dan cuenta de que las palabras son apariencias que sirven a un propósito diferente e independiente de la comunicación: en más de un sentido son espacios en los que proyectar sentidos, intenciones e insinuaciones ajenas a lo estrictamente sígnico, pero con claras connotaciones pragmáticas. Por este motivo, Mari-Gaila, al regresar a su casa y observar que Simoniña tiene miedo de tirar por el carro con su primo muerto, le dice: “No te dilates

con retóricas" (II: 573). Es decir, no hables para ganar/perder tiempo. En otros casos es todavía más evidente el hecho de que las palabras distorsionan y, en lugar de mostrar, ocultan. Así lo manifiesta Pedro Gailo al escuchar de Lucero que *Coimbra* tiene un pacto con el diablo: "Con la verdad quieres levantar una duda" (II: 527). También jugando con polisemias, Mari-Gaila puede coordinar y copular dos acepciones opuestas de una sola palabra para crear un contraste irónico. Al decir "Mi suerte es desgracia" (II: 552) se produce la simultánea existencia de dos ideas, en principio contradictorias, que quieren ligar el espacio que las separa manifestando al entrecruzarlas la posibilidad de una (de)formación textual. En este caso concreto, la derivación diseminativa presente a través de la cruz blanca y vacía del verbo ser revela un espacio que no puede ser tan radicalmente enorme como una paradoja que presenta como equivalencia dos ideas en principio incompatibles. Al mismo tiempo también nos da una idea cabal de la maleabilidad de la palabra, ya que los procesos de sustitución en la cadena de la escritura se pueden llevar al infinito. Esto es especialmente evidente en el caso de la oralidad de Mari-Gaila.

Tal y como Carol Maier ha descrito, las propias acotaciones relacionan el cuerpo y la voz de la sacristana como análogos: "her body is ... a function of language. As she speaks, she is standing at a crest in the road, and heads turn toward her as, arms opened, 'en ritmos trágicos y antiguos ... resucita una Antigua belleza histriónica y abre la curva cadenciosa de los brazos, con las curvas sensuales de la voz'" (Maier 196; la cita de la obra puede encontrarse en II: 535). "Esa armonía asociada al tono del personaje queda amplificadas por la contundencia de su palabra" (Cabañas 436-37) y el paralelismo establecido con su cuerpo, hasta tal punto que incluso se pondera su capacidad de hablar con la exclamación "¡Y el pico!" (II: 554). Además, en una metáfora que ha fascinado a Carol Maier (191), se dice que tiene unos "ojos parleros" (II: 538). Su voz es equivalente a su cuerpo, el que, como ya hemos dicho, adopta en ocasiones la

forma de la cruz. Ese cuerpo y esa voz sirven como arma de seducción y defensa frente a otros personajes, especialmente al final de la obra—véase también Greenfield, *"Divinas"* (580)—. Todo esto, a pesar de que, tal y como Benita decía, Mari-Gaila no sabe cortar y coser literalmente puesto que no es costurera.

Por el contrario, y no sorprendentemente, la sacristana sí es identificada por su capacidad metafórica de cortar y coser palabras en castellano. Como dice una Mujeruca al comenzar a oír su planto, Mari-Gaila "Corta castellano como una alcaldesa" (II: 535). Aunque en determinados momentos se ve superada su capacidad oral, dicha característica parece definir al personaje por lo menos circunstancialmente. De esta forma, una vecina y su cuñada, Marica, nos informan acerca de la forma en la que se dirigía al ciego de Gondar:

LA VECINA.— ...El Ciego de Gondar, que también estaba a barlovento, la requería para que se le juntase, y ella le cerraba la boca con cada sentencia...

MARICA DEL REINO.—Pues el ciego es agudo.

LA VECINA.—Pues no le valía su agudeza. Y todo se lo decían en coplas: El ciego con la zanfoña, y ella con el pandero. (II: 545)

En este caso parece que la imagen primordial de la costurera ciega que cuenta sus relatos se ha destejido en las dos entidades de Mari-Gaila y el ciego, aunque ella no sea especialmente eficiente cosiendo—para eso ya está Miguelín—. Por el contrario el ciego sí es agudo e incisivo como una aguja de coser que intenta penetrar la textualidad de la sacristana. Si las palabras del ciego son en sí mismas análogas al instrumento de costura, ella, por su parte, puede cerrarle la boca usando la sutura de sus propias coplas. La palabra que marca una nueva faz del texto es, en este caso, la presencia de la copla utilizada para atacar o defender y, a la vez, su asociación con un instrumento de seducción o agresión. Ésta es otra de las características que parecen en principio definitorias de Mari-Gaila:

En su pecho no cabe el dolor. Canta para atraer las miradas de Séptimo Miau, el que ha de ser luego su amante; canta cuando está de nuevo con su marido, mientras éste se revuelve como una fiera maniatada al escuchar las coplas burlonas que lo acusan de 'consentido'; canta cuando La Tatula, vieja celestinesca, le comunica que su amante anhela entrevisarse con ella. (Dagum 207)

Una vez más, esto no es exclusivo de ella, ya que la diseminación de coplas es constante en la obra. Como se decía en la cita anterior, la copla cantada por Mari Gaila que abre la escena III del segundo acto (II: 552), encuentra su eco en la copla que los niños de la aldea le cantan en repetidas ocasiones a la sacristana (II: 577, 580 y 592). De todas formas, la presencia más importante y repetida de dicho nudo semántico sucede, en otros casos, cuando la copla es concebida como palabra sin sustancia semántica. Por ejemplo, Miguelín se defiende de las palabras del Compadre Miau repitiendo en dos ocasiones "¡Coplas!" (II: 533) y en otra "Coplas de este amigo" (II: 555). El papel de este término se traslada en otras ocasiones hacia otros análogos, como en "¡Vaya el cantar que te acuerda!" (II: 572). Una de las variantes de este uso que combina musicalidad y fractura semántica, aunque quizá sería mejor calificarla de sinsentido, es "la tocata" que Lucero usa varias veces en reacción a Poca Pena y al sacristán: "Cambia la tocata" (II: 526), "Cambie usted la tocata" (II: 526), "Suspende la tocata" (II: 529). De hecho, es una tocata la que hace que Miguelín sepa que Mari-Gaila está interesada en Miau, ya que cuando lo oye silbar una canción ella observa "¡Linda tocata! Parece habanera" (II: 551). Todavía reaparece el término después de que se hayan conocido los dos amantes. En el momento en que Mari-Gaila intenta saber demasiado de la vida de Miau, éste usa la misma expresión que usó al principio con Poca Pena: "Cambia la tocata" a lo que ella responde significativamente "Por cambiada" (II: 560). También le recomienda "Deja esos cuentos" (II: 560) propiciando la equivalencia semántica entre el término musical y el narrativo que se ha comentado antes. Ya en el Acto III, en el momento en el que

La Tatula trae las noticias de Miau, Mari-Gaila pregunta “¿Sabrás igualmente cuál es su tocata?” a lo que la alcahueta responde “La tocata es buena” (II: 581). Todo ello sin hablar de la “pamema” (II: 528 y 529) y “esa polca que es muy antigua” (II: 526), términos que también cumplen una función similar.

La frontera de la palabra

A pesar de su facilidad de palabra, sus dotes para la canción (II: 582) y las “tocatas” que la seducen y rodean, Mari-Gaila se encuentra en franca desventaja frente a Séptimo Miau. En este sentido conviene recordar la forma en la que Simoniña reacciona ante las palabras del castellano cuando éste observa la ganancia que se podría haber sacado exhibiendo a Laureano en Madrid siempre y cuando no hubiera muerto: “¡Bien que le revolvieron la cabeza a mi madre con esos discursos!” (II: 584). Palabras sabias que redundan en la capacidad oratoria del hombre que le ha permitido enredar a Mari-Gaila en un texto.

Los discursos del farandul y, así como ya se ha dicho, la ‘linda tocata’ son los que han seducido a la sacristana y provocarán, finalmente, su enlace carnal. La seducción es, pues, propiciada por sonidos sin contenido o melodía sin letra. Por eso cuando ella quiere llamar su atención, lo hace cantando con una copla, tocata o polca: “just as Mari-Gaila was taken by his songs before they met, she introduces herself to him with a song—not speaking but singing—, *‘buscando que la mire el farandul’*” (Maier 196; la cita del texto se halla en II: 552). Cuando ella ha actuado defensivamente ante las puntadas del ciego de Gondar, admira, sin embargo, al castellano. Precisamente esta capacidad oratoria que la pone en evidencia, termina por fascinarla haciéndola exclamar “¡Qué labia gasta!” (II: 559). En este sentido, es evidente que ella se muestra en ocasiones desconcertada por el vocabulario que él usa. Esta constatación de un espacio blanco que ella no puede rellenar a pesar de sus dotes oratorias, provoca su deseo de conocer y saber:

EL COMPADRE MIAU.—Luego nos apartaremos secretamente para el cotejo. ¿Hace?

MARI-GAILA.—¿Qué representa esa palabra?

EL COMPADRE MIAU.—Quiere decir si quedamos convidados.

MARI-GAILA.—Si usted lo desea. (II: 553)

De esta forma, ella no puede ni co-tejar ni co-tejer debido a que el “querer decir” demuestra las equivalencias textuales que posibilitan la diseminación textual de la escritura: el “decir” se ve continuamente diferido en el deseo de expresar algo. Esto, claro, no quiere decir que la sacristana no sea una buena estudiante y no aprenda esta lección rápidamente:

EL COMPADRE MIAU.—¡Si usted se va no podremos hacer el cotejo!

MARI-GAILA.—¿Habla usted del cotejo del ojo biroque?

EL COMPADRE MIAU.—¡Cabal!

MARI-GAILA.—Nos juntamos luego. (II: 554)

Los dos cuerpos se podrán vincular gracias a que el texto se ha remendado y co-tejido. Parece que la iniciación de Mari-Gaila adopta en este caso más unos matices retóricos que sensuales en lo que será más adelante tanto una relación textual como sexual. Dicha conexión se explicita todavía más en el momento en el que su limitación lingüística se compagina con la imposibilidad de leer la carta que encuentra en el suelo:

her next series of questions, requests for cartomantic interpretation of a seven spades discovered on the ground, suggest a renunciation of equal status. She no longer interrogates, but makes appeals for guidance, enacting the deference of someone ill-informed and unsure to a decisive and knowing mentor. (Warner 350)

La imposibilidad de decodificar el sentido de la carta no es, desde este punto de vista, sino otra de las limitaciones textuales de la sacristana. Otra circunstancia similar puede verse en el

momento en que está intentando obtener información sobre el destino de Poca-Pena:

MARI-GAILA.—Oí conversas. ¿Qué ha sido de ella?

EL COMPADRE MIAU.—¡Se ha suicidado!

MARI-GAILA.—¿Qué representa tal palabra?

EL COMPADRE MIAU.—¡Que ella misma se ha dado muerte! (II: 559)

Como ha sido dicho, no es ésta la primera ocasión en la que Mari-Gaila se encuentra perdida en una encrucijada de palabras cuyo sentido aparece diferido. Del mismo modo, Mari-Gaila no tiene solamente estas dificultades con Miau. En otros casos, la única diferencia estriba en que el tono sensual desaparece. Por ejemplo, al poco de empezar a transitar los caminos de la trashumancia, nos encontramos ante el siguiente diálogo entre Miguelín, la sacristana y el Ciego de Gondar:

MIGUELÍN.—Yo nada aventuro.

EL CIEGO DE GONDAR.—Pues mi boca está sellada.

MARI-GAILA.—¡Qué hablar por cifra!

EL CIEGO DE GONDAR.—Acá nos entendemos.

MIGUELÍN.—¡Miau! (II: 551)

No solamente se puede hablar sin decir nada, sino que se puede entender sin que se transmita un contenido semántico: todo es una cuestión de tener la llave apropiada. En este caso concreto, no olvidemos que la cifra es una imagen apropiada para enfrentarse a la rotura del orden del lenguaje desde, por lo menos, Gustavo Adolfo Bécquer: “no hay cifra /capaz de encerrar” el himno gigante y extraño de la poesía dice la Rima 11 del *Libro de los gorriones*—rima I en el orden tradicional de las Rimas—. Para entender este sinsentido es necesaria la clave porque, de lo contrario, el mensaje aparece opaco, no se puede penetrar su sentido a pesar de conservar intacta su textualidad oral/gráfica. La frustración de Mari-Gaila no resulta, pues,

arbitraria, como tampoco lo es el cierre de Miguelín con la expresión de complicidad que también encontramos en otras ocasiones. Recordemos que "Miau" es efectivamente una de las onomatopeyas que utiliza Laureaniño y que representa su incapacidad de comunicarse, ni activa ni pasivamente, con el mundo a su alrededor. Regresaremos a esto más abajo.

En estos casos, se ve claramente que Mari-Gaila carece de un código interpretativo específico para descifrar dichas circunstancias. Consecuentemente, ahí se pone en claro que las relaciones entre los personajes se establecen tanto a través del conocimiento y dominio de cierto lenguaje con un código determinado, como a través del uso que hacen de éste. Es decir, las mismas fuerzas que urden la trama y la mantienen conectada son las que tienden también a cuestionar la cohesión textual. Los diálogos parecen transformarse no sólo en cuentos, sino también en mensajes cifrados que necesitan de una combinación específica para poder quebrarlos, penetrarlos e interpretarlos. En ocasiones, sus elementos están tan bien urdidos que juegan con el límite de lo codificado y lo codificable. En la práctica, no solamente los personajes se preguntan por el lenguaje que están utilizando otros, sino que también son conscientes de que la intencionalidad modifica el sentido de las palabras creando un blanco/vacío semántico en el que otros índices pragmáticos y contextuales adquieren una densidad mayor que la propia semántica (cuando ésta existe) de la palabra oralizada o inscrita.

El camino del sentido

Dada esta situación de disolución semántica y de hiperdeterminación de los mensajes, los personajes se enzarzan en actividades hermenéuticas que intentan aclarar el significado de las palabras y su sentido: las unas son claras, mientras el otro es, en muchas ocasiones, completamente opaco. No es que solamente, como ha dicho Mary Bretz, "Words frequently shed one

meaning and acquire another as they appear in new or ambiguous contexts" (205), sino que el significado aparece cuestionado por una determinada intencionalidad pragmática ajena al discurso. En este tipo de discusiones se suelen utilizar las metáforas lumínicas que ya se habían mencionado con anterioridad oponiendo la supuesta claridad del mensaje a la oscuridad de su sentido. Así, el primer enfrentamiento entre Mari-Gaila y su cuñada, terciado por el alcalde pedáneo, se establece en los siguientes términos:

MARI-GAILA.—Retuertas vienen esas palabras.

MARICA DEL REINO.—Claras como el sol.

EL PEDÁNEO.—Veremos si yo marchó por tus caminos, Marica del Reino. A mi ver, con tales palabras quieres significar que te avienes con aquello que se avenga este tu hermano.

MARICA DEL REINO.—¡Claramente!

EL PEDÁNEO.—¿Y tú qué respondes, Pedro del Reino?

MARI-GAILA.—Este bragazas se conforma al respectivo.

EL PEDÁNEO.—Pues muera el cuento. (II: 542)

Una vez más se repite el "querer" significar con el que las palabras manifiestan su propia incapacidad para "decir" sin más rodeos. Ahora es evidente que pueden retorcerse por una intencionalidad que oscurece su significado recto y que las priva de la luz del entendimiento. Al mismo tiempo, construyen un camino o hilo por el que se puede transitar o "marchar" mediante la actividad hermenéutica para tratar de alcanzar el espacio y la encrucijada donde se genera y se condensa el sentido. Como los mismos personajes pasan la obra sujetos a la itinerancia, así parece sucederle al sentido ya que se encuentra en continuo movimiento. Siempre se podrá caminar alrededor de su perímetro, pero el acceso a su interior está cifrado. Ese lugar mítico solamente puede representarse recursivamente, como ya se ha dicho, dentro del centro del centro saturando ese espacio

con una presencia que se escapa al intentar enfocarla por medio de la escritura o la oralidad. Intentar alcanzar la claridad y la evidencia a través de un medio deficiente es lo que provoca la necesidad absoluta de la paráfrasis y la traducción interpretativas. De esta forma la versión y transcripción que realiza el alcalde permite a las dos mujeres ponerse de acuerdo para que el "cuento" fallezca de muerte natural. Junto a la iterada presencia del término narrativo como análogo al diálogo, uno de los aspectos más significativos que podemos extraer de la cita es la constatación de una sugerencia que ya se ha hecho: existe una evidente y problemática distancia entre lo que sería, en términos saussureianos, el significante y el significado. O sea, la obra no se limita a explorar "The arbitrary linkage of the signifier, the signified and the referent" (Bretz 204), sino que cuestiona la convención social que convierte lo arbitrario en necesario desestabilizando la densidad de la red significativa que permitiría compartir significados. Dejando aparte la cuestión del referente, en lugar de un sistema lingüístico bipolar, estamos ante uno tripartito cuyo tercer y más problemático elemento, es decir, el sentido, puede llegar a ser independiente y, paradójicamente, predomina en la jerarquía sobre los otros: somete toda expresión a una ley no expresada de significación. Como se ha dicho, no es sino en ese centro o espacio blanco en el que se gesta el proceso de denotación, donde radican los conflictos del drama tal y como se vuelve a manifestar en la conversación entre Marica del Reino y su hermana en el segundo acto:

PEDRO GAILO.—¿Por dónde vienen esas palabras, Marica?

MARICA DEL REINO.—¿Y no se te alcanza? ¡Pues es manifiesto!

PEDRO GAILO.—Si no haces más luz. (II: 556)

Es decir, como la oscura hebra del camino y el trazo de las palabras que guía y conduce el diálogo de Marica no pueden ser alcanzados por Pedro, se necesita un proceso de revelación que los ilumine. En otras palabras: en la comunicación lingüís-

tica existen demasiados velos interpuestos que impiden una visión (trans)lúcida. El texto se ha vuelto tan tupido que no deja pasar la luz y, en lugar de ser un cristal transparente, se ha transformado en un espejo que sólo está preocupado por su propia apariencia y por el reflejo que devuelve.

Dadas las condiciones comunicativas descritas, no es extraño entonces que los personajes aparezcan continuamente enzarzados en peleas cuyo objetivo es decidir quién tiene acceso a la palabra y quien tiene el sentido común:

MARI-GAILA.—¿Qué estás a barullar, latino? ¡Así durmieses y no despertases!

PEDRO GAILO.—¿No tienes mejores palabras cuando te acoges a tu casa, descarriada? (II: 571)

MARI-GAILA.—¡Calla latino! ¿Consideras que no alcanzo tanta doctrina?

PEDRO-GAILO.—No te hago de menos, pero el hombre tiene otras luces.

MARI-GAILA.—¡Muera el cuento! (II: 573)

Una vez más, luz, palabra, cuento, doctrina parecen ser índices de una problemática textualidad que supera el binomio entre lo oral y lo escrito diluyendo la posibilidad de diálogo y manifestando la ausencia de sentido en el emisor/destinatario del discurso. El hecho de que la metonimia permita estas sustituciones sintagmáticas y paradigmáticas así parece indicarlo ya que pone en evidencia los procesos que quieren construir, trazar y tramar significados. La cita anterior regresa sobre palabras y expresiones ya tratadas previamente: por una parte, las últimas palabras habían sido pronunciadas por el alcalde pedáneo para terminar una de las peleas de posesión del carromato entre Marica del Reino y la sacristana (II: 538); por otra parte, el insulto que la sacristana dirige a su marido es uno de los más repetidos en la obra y ayuda a caracterizarlo. Ya han observado Greenfield, (*Valle-Inclán* 155), Maier (194) y Blanquat (160) que, si bien, por una parte, es tratado despectivamente de “latino”

en múltiples ocasiones (II: 571, 573, 580); por la otra, Simoniña había utilizado este conocimiento previamente para evitar las tentaciones del demonio (“Con latines lo espanta” [II: 563])—esto último lo ha mencionado Penuel (160)—. Incluso, la misma Mari-Gaila lo había empleado para afirmar el derecho legal a heredar el carromato.

El vínculo de la ley

Este mundo saturado y suturado por palabras romances construye alrededor del texto del latín una densa red de referencias. Esta lengua primero gráfica antes que oral y fosilizada en determinadas expresiones que han perdido la capacidad de comunicación hablada, incorpora los conflictos de la obra que, como es sabido, marcarán el ápice y el desenlace de la trama. Ésta es una lengua de presencia textual cuyo conocimiento crea una jerarquía de poder en la que no todos pueden participar. En la escena V del primer acto, previamente comentada por Blanquat (160) y Penuel (89-90), Mari-Gaila observa “¡Pero aquí hay alguien que sabe latines!” (II: 541) a lo que el alcalde responde “A eso solamente respondo que latines de misa no son latines de Ley” (II: 541). Aquello que parece ser la afirmación de una incompatibilidad de dos sistemas basados en la referencia a la lengua de Cicerón, uno el legal y otro el eclesiástico, se transforma en una lucha por el derecho a la palabra. Ambos sistemas comparten la misma codificación en la textualidad de la grafía, de la cual derivan su poder, pero generan dos discursos legales en una relación dinámica y, por lo que dicen los personajes, contrapuesta. De todas formas, en un texto tan (auto)consciente de sus vinculaciones no resulta sorprendente que la abstracción de la “ley” no solamente se relacione con la lengua romana ya que existen otros tipos de legados y legalidades.

Como dice Lucero al abrirse la obra, “Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala leche” (I: 526) para explicar que la ley del padre y de la familia es cons-

tante germen de peleas, fracturas y desgarros tal y como habíamos estudiado en otra ocasión. Si bien Marica afirma que no se puede “negar la ley de familia” (II: 540) y una mujer ya había dicho anteriormente que “la ley de sangre da su dictado” (II: 536), Mari-Gaila defiende el derecho hereditario del varón supuestamente en virtud del mismo código. El pedáneo zanja la cuestión al responder “Las voces de la Ley, tú no las alcanzas” (II: 541), con lo cual la victoria en esta ocasión se pone del lado del derecho romano. Frente a la ley de la familia, se impone la civil. Al final de la obra, por el contrario, será cuando triunfe el derecho eclesiástico, aunque, claro, no por lo que se dice, sino en la ausencia blanca y total de una referencialidad (pre)escrita. En todo caso es necesario recalcar que la relación entre el orden, la ley y las palabras no solamente se expresa en latín ya que es también un claro índice de compromiso en otras ocasiones. La reacción de Mari-Gaila así lo atestigua en el siguiente ejemplo:

LA TATULA.—Pues si [el carretón] para en tu dominio, recuerda de lo que ahora hemos hablado.

MARI-GAILA.—Ya te echo el alto. Ninguna palabra hay de por medio.

LA TATULA.—Cierto que no hay palabra, pero si quieres recordar alguna cosa de lo hablado... (II: 536)

Es decir, la “palabra” misma es índice de compromiso y obligación que sujeta tanto a quien la emite como a quien la acepta a través de otro tipo de vinculación. En este caso es obvio que Mari-Gaila no quiere (de)legar sus derechos de usufructo.

Lo más significativo de todas estas instancias del texto legal es, por una parte, su expresión y fundamento como codificación de la justicia; por otra parte, el acceso a la ley, al orden, aparece diferido debido a la posibilidad de conflicto que existe entre los diferentes sistemas. De hecho, en el reparto del uso del carro y la solución al conflicto familiar no llega a mediar la ley,

sino el “dictado” (II: 541) del alcalde pedáneo. Estrictamente hablando, pues, la polifacética presencia de la ley, solamente tiene sentido en su total ausencia. Una vez más, Derrida y *Divinas palabras* hablan un lenguaje extremadamente similar:

The law is silent, and of it nothing is said to us. Nothing, only its name, its common name and nothing else ... We do not know what it is, who it is, where it is. Is it a thing, a person, a discourse, a voice, a document, or simply a nothing that incessantly defers access to *itself*, thus forbidding itself in order thereby to become something or someone? (Derrida, “Before the Law” 208)

Aunque el mundo de *Divinas palabras* aparece obsesionado por cuestiones de legalidad de múltiples formas, manifiesta constantemente una crisis, cuestionamiento o encrucijada de todo texto legal a través de esa obsesión. Tal y como Derrida demuestra en su análisis del texto de Kafka “*Vor dem Gesetz*”, la ley es algo de lo que se habla, pero cuyo acceso aparece diferido debido a la imposibilidad de identificar su presencia. En este caso es una palabra proteica y polisémica que se adapta a las circunstancias sin llegar a imponerse nunca.

En este entramado no es casual, entonces, que la ley tenga también sus hilos, puesto que tal y como La Tatula le cuenta a Mari-Gaila “[Miau i]nterrogó a los presentes, y sacó el hilo como un juez” (II: 581). De esta forma, los hilos de las palabras sirven no solamente para (re)ligar, tejer o coser los textos orales y los gráficos, sino también para expresar en la sociedad los vínculos tanto legales como morales entre los individuos: son un factor, por no decir el factor, de organización. Un (des)orden, sin embargo, que los une a todos, que limita unas opciones y refuerza otras, pero que, unas veces, está ausente y otras, es ignorado. Así se explica que las primeras palabras pronunciadas en la obra exploren la posibilidad de negar o eliminar vínculos para deshacerse de la cruz de la paternidad: “Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo” (II: 525). Con esas palabras, Lucero manifiesta tanto la

crisis social como la crisis comunicativa presente en el mundo que vive. Aquí el énfasis en las ligaduras manifiesta que los lazos, incluso el de la ley del padre, se han deshecho. Por otra parte, la familia de Laureano también camina hacia el mismo destino: los nudos que atan y fijan sentidos, referencias y lugares están diluyéndose.

En el caso de Marica del Reino puede verse de qué forma la dialéctica entre lo liberado y lo ligado, lo sujeto y lo suelto adquiere tonos de precepto moral: "A mí me ata la decencia" (II: 546). La hermana del sacristán es todavía más explícita en otras ocasiones, en las que esta compleja textualidad se manifiesta en términos similares abundando en palabras que sirven para prescribir un régimen de orden. El estatuto de la familia y ella misma se ven ajust(ici)ados con el precario ruido de la palabra, el que, a pesar de haber nacido en el pálido silencio de la ley, establece un límite al borde del caótico e informe sinsentido:

MARICA DEL REINO.—¡Cuñada! Esa palabra me sujeta la lengua. (II: 545)

MARICA DEL REINO.—¡Cállate ese texto! ¡Cuñada! ¡Cuñada! ¡Nunca esa gran bribona lo fuera! ¡Y el hermano mío tan engañado! (II: 546)

MARICA DEL REINO.—¡Cuñada! ¡Maldita palabra que mi lengua encadena!

MARI-GAILA.—¡Habla! ¡Tendrás tu respuesta!

MARICA DEL REINO.—¡Malcasada!

PEDRO GAILO.—¡Selle vuestra boca el respeto de la muerte! ¡Espante su presencia las malas palabras! (II: 579)

La tensión que surge del cruce de palabras y textos que se dicen y que se callan, que atan y desatan, se enmaraña en las rápidas hebras del diálogo. La presencia de esas malas y malditas palabras nos hablan de un lenguaje casi condenado, cuya expresión propicia la existencia de conflictos de raíz lingüística y semántica, pero con evidentes consecuencias en la estructura social y conceptual del cosmos de Divinas palabras.

La posibilidad de que las palabras sean el conflicto más real y acuciante que existe en el texto se sigue duplicando y diseminando de diferentes maneras. Por ejemplo, al enviar a Simoniña para que devuelva el cadáver de Laureaniño, Mari-Gaila aconseja un claro sistema de acción y reacción "Tú no le hablas palabra" (II: 572) y, a continuación, "Si te acoge con malas palabras, le rompes las tejas" (II: 573). Las malas palabras llegan a convertirse en ocasiones en puras taumaturgias, tal y como sucede con mayor claridad en la respuesta que La Tatula da a la observación de la madre de la niña extática: "Ludovina, no consientas que tanto le den de beber. ¡A pique de que lo maten!" La Tatula reacciona ante la "¡Maldita palabra!" (II: 566) pronunciada por la madre como si, por una parte, el mismo término propiciara la muerte de Laureaniño y, por otra, el vocablo pareciera adquirir una vida propia que repercutiera en la realidad alterándola para recomponerla. Las palabras que tienen el poder de hacer esto ya pertenecen al mundo de la magia y de lo sobrenatural y no están muy lejos de ser divinas o, en un sentido más limitado, proféticas.

Por este camino y tirando de este hilo se llegan a diferentes circunstancias comunicativas que se hallan al margen de lo expresado y lo expresable: animales que poseen un don profético vedado a los seres humanos y que pueden comunicarse con el mundo y, en el extremo opuesto, seres humanos que no pueden relacionarse con su contexto. Éstas son algunas de las posibilidades que *Divinas palabras* explora en la periferia de lo lingüístico donde la palabra, en cuanto signo, comienza a quebrarse bajo posibilidades comunicativas que la niegan o la obvian.

La ruina de la (in)comunicación

La posibilidad de la profecía aparece formalizada en *Divinas palabras* de otras formas que paradójicamente no requieren de palabra para ser transmitidas pero sí para ser interpretadas o

textualizadas. Se organizan básicamente alrededor de dos nudos: la suerte de las cartas y los animales. Lo que los une a ambos es la necesidad de lectura y/o traducción para sujetarlos a la equívoca ley y a la diseminación de la escritura. El primero de ellos, los naipes, es una de estas constantes que rodean la suerte de la sacristana. Así, según La Tatula, Mari-Gaila no recuerda “la suerte que una cierta ocasión ... [le] pronosticaron las cartas” (II: 580). También la carta de “¡Las siete espadas!” (II: 559) que encuentra antes de entregarse a Miau pertenece al mismo complejo semántico, aunque, en este caso sabemos que es el hombre quien lee o interpreta en virtud del código de la cartomancia. Paralelamente, la mediación del farandul es necesaria para leer el papel—otro tipo de carta—que *Colorín* extrae para explicitar la suerte de Gaila.

Por su parte, algunos animales manifiestan un contacto singular con un mundo que les está vedado a los seres humanos a no ser a través de la escritura de las cartas. Ya sabemos que *Colorín*, el pájaro del Compadre, “entra y sale en su alcázar, profetizando” (II: 552) y que le pronostica a Mari-Gaila una suerte que debe ser leída por Miau porque se halla escrita en un papel. Igualmente, *Coimbra*, el otro animal del farandul, aparece “poseída del espíritu profético” (II: 528) y es capaz de contestar las preguntas de su amo al mover las patas. También la perrita ha sido capaz de pronosticar las muertes de la Reina y de su hijo ya en la primera escena de la obra: “el animal se dobla, y agacha la cola aullando con el aullido que reservan los canes para el aire del muerto” (II: 527). En resumen, las percepciones de los animales atestiguan la posibilidad de que exista sentido sin palabra donde el puro sonido, aunque no remita a un signo, o el gesto sí transmiten contenidos aunque necesiten ser traducidos a palabras para poder interpretarse.

Todavía existe otro animal que participa en los diálogos de la obra y que parece hablar con Laureano. Se trata del sapo que croa reaccionando a las palabras del baldadío:

EL IDIOTA.—¡Hou! ¡Hou!

EL SAPO.—¡Cro! ¡Cro! (II: 544)

Ya lo ha dicho Sumner Greenfield, “Otros animales también responden a Laureano, cada uno por su estilo” (*Valle-Inclán* 168). Por esto, no es sorprendente que Carol Maier, por ejemplo, haya puesto en oposición a Laureano y *Coimbra* debido, precisamente a su capacidad de expresión lingüística: “Laureano contrasts sharply with Coimbra, Séptimo Miau’s fortune-telling dog whose capacity for language far surpasses his” (195). En este sentido, varios críticos como Marrast (48), Cabañas (177), Ibañez y Greenfield (*Valle-Inclán* 153) han abundado de múltiples formas respecto a la animalización de Laureano y la consecuente falta de palabra que contrasta, por ejemplo, con el sapo anterior, el que parece tener más posibilidades de interacción y de respuesta que el baldadío.

En virtud de lo observado, Laureano se convierte, pues, en representación viva de la ausencia de una capacidad lingüística. Ya previamente Pedro le había preguntado a Juana si su sobrino “alumbra[ba] algún conocimiento” (II: 527) buscando la ilustración y la claridad de la palabra sin encontrarlas. Posteriormente, regresa nuevamente sobre el mismo tema en su planto: “¡Ya eres huérfano, y no puedes considerarlo, Laureano! ¡Tu madre, la hermana mía, es finada y no puedes considerarlo, Laureano!” (II: 538). Así visto, Laureano proporciona un grado más ínfimo de relación con un mundo en el que existe sonido, pero sin posibilidad de palabra oral o gráfica: sin la posibilidad de sustituciones, deslizamientos y diseminaciones que la escritura propicia. Es decir, sin posibilidad de comunicación.

Por este motivo La Tatula recomienda a Mari-Gaila pasarse de un sistema de signos a uno de objetos para poder establecer una conexión con Laureano: “Amuéstrale el caneco, que por palabras no saca el sentido” (II: 543). En cierta manera, su situación no es muy diferente a la del resto de los personajes ya que, como hemos visto, constantemente se están peleando por com-

prenderse y también por hacerse comprender, aunque se esté dando la impresión fugaz de que existe entendimiento. En este caso específico, el intento no es completamente en vano porque La Tatula algo consigue. Junto a un “¡Dade acá!” (II: 543) se acumulan onomatopeyas, sinsentidos—“¡Hou! ¡Hou!” ... “¡Miau!” “¡Fu!”—, exclamaciones—“Nanai,” “¡Releche!”—y, finalmente, la imitación de un cohete “¡Ist!... ¡Tun!” (II: 543). Todo menos el trueno que quieren que duplique. Los sonidos, en este contexto, imitan a un nivel tan primitivo que solamente pueden mimetizar y sustituir literalmente sin posibilidad de simbolización y sin posibilidad de escritura. Tal y como ha dicho La Tatula, el sentido es lo fundamental y aquí no lo hay y ni siquiera existe posibilidad de llegar a él. Tampoco aparece la posibilidad de expresar algo más allá de la duplicación especular de la onomatopeya que sujeta un contenido puramente autorreferencial a la ley de la mimesis. La consecuencia es la creación de un mundo colmado de presencia que no necesita ni de sustituciones lingüísticas, ni de comunicación porque vive en el éxtasis de la plenitud. Como contrapartida, el precio de la totalidad es la saturación en sus dos formas posibles: el silencio absoluto o el ruido frenético. En cualquier caso, el ser humano queda relegado a un estatus comunicativo inferior al de los animales en el que no existe textualidad y donde, consecuentemente, no se llega a consolidar la cruz que forma el significado porque lo único que se presenta es una identidad especular.

Si como se ha dicho, la palabra y el sentido en la obra parecen pertenecer a mundos que pueden estar incomunicados y llegar a ser prácticamente independientes, la primera es a veces innecesaria. Esto sucede, como ya se ha visto, en el caso de los animales de Miau en los que existe sentido sin palabra y, complementariamente, en el caso de Laureano en quien hay sonido sin sentido. Además, al menos en dos ocasiones, se prescinde de la palabra literal buscando asociaciones supralingüísticas similares a las que se señalaban, como se indicaba al comienzo de este trabajo, en *La lámpara maravillosa*. Al principio de la

escena V del primer acto se dice que *"El murmullo de las voces, las pisadas, las sombras tienen el sentido irreal y profundo de las consejas"* (II: 540) haciendo caso omiso del contenido específico de las palabras emitidas por las voces en busca de una descripción interpretativa que las condensa y las traduce. En este caso, la oralidad necesita de la grafía para poder formar y evocar un texto legible y transmisible, que sustituye y parafrasea equivalencias abstraídas de su presencia específica. Lo primordial en este caso es el sentido que se puede extraer del conjunto y que se ve alejado de la superficie de lo referencial, para ser empujado hacia los insondables abismos de la irrealidad y la sugerencia acústica. Lo importante en la cita es comprobar cómo la imagen totalizante de la experiencia equipara el sonido con las sombras en una unidad de sentido que coopera y, por eso, es susceptible de ser intercambiada por otros significantes análogos que la modifican y diseminan.

Un poco más tarde, las palabras de Marica del Reino son descritas usando unos términos muy similares: *"Las voces declamadoras de aquella vieja, en el silencio del atrio lleno de sombras moradas, de fragancias de rocío, de vuelos inocentes de pájaros, tienen el sentido de las negras supersticiones, en la primera inocencia sagrada"* (II: 558). En esta segunda cita, de un modo semejante a la anterior, es tan importante la distancia entre las palabras concretas y su sentido final como la relación que existe explícitamente entre el silencio y el sonido en una relación de contraste y complementariedad. Todo preñado de sensaciones, bajo las impresionistas sombras coloreadas, los olores y las sensaciones, se inscribe gráficamente en la plenitud de la blanca inocencia ahistórica puntuando las líneas caóticas que el vuelo de un pájaro podría trazar y borrar simultáneamente. En los intersticios de la plenitud, la que no puede ni escribirse ni significar, ya que se manifiesta a través de revelaciones prelingüísticas, es donde se forma el sentido primario del color negro que contrasta y manifiesta ya los primitivos intervalos rítmicos de la escritura en cuanto oralidad y grafía.

La (re)velación de la (ob)ligación

Todas estas constantes variaciones sobre el tema y la función de las palabras desarrolladas a lo largo de la obra confluyen en las dos últimas escenas del acto final. Es un fácilmente observable que en este momento la densidad de las acotaciones adquiere una singularidad especial, tal y como la han descrito Mary Bretz (210-11), Benito Varela Jácome, Pilar Cabañas (181), Catalina Míguez Vilas (105) y Antonio Buero Vallejo (42-43), no solamente porque éstas actúan como comentario contextualizador y exégesis que explican el sentido de la acción, sino porque también manifiestan claramente su propia autoconsciencia al entretenerse con el diálogo. En cierta forma, no existe, pues, jerarquía entre acotación y diálogo ya que los mismos factores que separan ambas clases de texto, son los que los juntan en una unidad textual. Así, se acumulan múltiples sinestias y efectos de color que evidencian los diferentes hilos que venimos enhebrando para elaborar tanto una teoría como una praxis en la que se mezcla todo lo explorado en este trabajo. Así, se condensan referencias a lo cosido y lo desgarrado, lo blanco y lo negro, lo ruidoso y lo silencioso, lo oral y lo gráfico, lo legal y lo ilegal, lo atado y lo desatado, etc. La finalidad será proponer una génesis y una reconstitución problemáticas de las (ob)ligaciones que se habían deshecho.

Las dos escenas finales suceden en el medio de una naturaleza que tiene una singular consciencia que se ve reflejada en su propio discurso. En palabras del propio texto, la última escena se (en)marca “entre el rezo tardecino de los maizales” (II: 591) duplicando la analogía entre palabra y sonido—no olvidemos que el sacristán también “reza en latín” (II: 593)—. Por su parte, la escena anterior se abre en el “silencio palpitante y sonoro” de la tarde (II: 588) en la “La quintana en silencio húmedo y verde” (II: 591). El juego constante entre lo acústico y lo visual, ambos expresados por la sinestesia y el oxímoron que los funden, se produce para representar la experiencia de lo inefable y para ligar las diferentes sensaciones en un solo haz textual.

Al acumularse las sensaciones, se consigue una amplificación de los nudos semánticos y, también, de la contradicción que Valle había marcado como base del “modernismo” (II: 1463), como es sabido, en un lejano artículo publicado en 1902. Las sinestesias no solamente consiguen revelar la “analogía y equivalencia de las sensaciones” (II: 1463) como en el texto modernista prototípico que Valle había descrito, sino que también nos hablan del modo en el que el texto aparece desplegándose ante nuestros ojos. Recordemos que la iglesia en el centro de la quintana, en el centro de la encrucijada es el lugar físico en el que se manifiesta la posibilidad del quiasmo de la cruz: es el lugar donde desaparece la homogeneidad y se transforma en heterogeneidad. No resulta casual el hecho de que en este mismo lugar de lugares, en el momento de transición de la tarde a la noche, cuando los contrarios pueden manifestar su unidad trascendente a través un amplio catálogo de traslaciones retóricas—metáfora, metonimia, oxímoron, contraste, sinestesia, etc.—, se esté (re)constituyendo la posibilidad de significar.

El objetivo final es la reconstrucción de los vínculos que se habían roto durante la obra. Quizá el más importante de ellos sea la comunión simbólica, la que como resultado de la homilía y de las palabras, reconstruye el himen(eo) de la sacristana. La acción de su marido va a repercutir en más de un nivel textual. De esta forma, Pedro Gailo “*le apaga la luz sobre las manos cruzadas*” (II: 593) que le tapan el sexo a su esposa para santificar el lugar y espacio genésicos del que han partido los conflictos y en el que también se han resuelto. Ahora el centro de los caminos, en el centro de la quintana encuentra otro abismo más: la cruz de las manos, sobre la encrucijada del sexo. Ahí se comienza a reconstruir el significado y el orden social. La ley del espacio, de la puntuación y del ritmo en cuanto grafía y en cuanto oralidad permiten, entonces, la recuperación del sentido que se encontraba ausente. Así, cuando Mari-Gaila ve al engendro como un ángel, según John Lyon, “For a brief moment, the laws of time and space are suspended, the veil is drawn aside, revea-

ling the eternal norms beyond" (103). Sin embargo, la contemplación no llega a ser revelación total ya que ésta implicaría la fusión y el silencio absoluto. De hecho, el velo, el texto tejido no llega a desaparecer ya que sin él no existiría ni posibilidad de expresión, ni posibilidad de escritura. La acotación lo deja muy claro, porque Mari-Gaila todavía "*percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima*" (II: 594). Es decir, el telón no llega a subirse del todo, es como una gasa o como un himen traslúcido, acuático y cristalino que separa todavía a la mujer de la manifestación totalizante de la verdad, pero que le permite concordar con el ritmo del universo:

one can retain the fact that the process of truth is ... the unveiling of what lies concealed in oblivion (aleth_iai), the veil lifted or raised [relevé] from the thing itself, from that which is insofar as it is, presents itself, produces itself, and can even exist in the form of a determinable hole in Being. ("The Double Session" 192)

La (re)velación del vínculo que une a los esposos (re)construye y (re)presenta el (re)llenado del agujero creado por las palabras. No en vano, tal y como afirma Derrida, el discurso sobre el velo, el texto y la palabra es un discurso que se dirige simultáneamente al ser y a las relaciones que se pueden mantener con su alrededor. El mundo que debe sujetarse a través de los hilos de la escritura solamente podrá rondar la verdad sin poder alcanzarla ni expresarla a no ser por medios alternativos que siempre implican una traducción en mayor o menor medida imperfecta. Para eso ya el lenguaje religioso de los místicos había demostrado la insuficiencia de la palabra.

El texto, como se sabe impotente para expresar esta verdad, decide urdirse a base de las mismas hebras que ha estado cuestionando pero consolidando un proceso que tiende a la saturación. Así, se acumulan los efectos cromáticos que enfatizan las cualidades gráficas y visuales de los acontecimientos: las mozas son "*como cerezas*" y las dueñas son de "*ocre melado*," Quintín Pintado es "*un pastor negro*" que tiene a su lado un galgo "*tam-*

bién negro" (II: 588), Milón de la Arnoya es "*un gigante rojo*" (II: 589) y el sacristán es "*negro*" (II: 592). Como contraste y fondo a esos colores, el texto propone una red de dorados que los apoya proporcionándoles un marco en el que expresarse: las vacas son "*de cobre*" y, como es el momento de la siega del trigo, el sol brilla en lo alto y el pastor aparece sobre "*unas peñas cubiertas de retama amarilla*" (II: 588), Mari-Gaila se halla "*ante el río cubierto de oros*" y del carro tiran unos "*bueyes dorados*," que llegan finalmente ante la iglesia "*dorada por el sol*" (II: 591). La obra concluye con "*Los oros del poniente [que] flotan sobre la quintana*" y, finalmente, "*la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio ... de las DIVINAS PALABRAS*" (II: 594). Esos dorados son los que rodean y ofrecen el as(h)ilo a la mujer otorgándole un texto oral y gráfico—el latín resucitado—que la ha protegido de la ira de sus vecinos.

Claro es que la cualidad dorada de las divinas palabras es paralela a los múltiples dorados que tiñen el ambiente inscribiendo lo oral, oralizando lo gráfico y, al mismo tiempo, consiguiendo que las áureas palabras contenidas en el libro sagrado dupliquen los dorados de las *Divinas palabras*: "*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*" (II: 593). Tanto unas como las otras están inscritas en páginas, pero las últimas solamente manifiestan su sentido y su poder al ser pronunciadas ante un grupo de personas que desconocen su significado pero no su sentido. En la ausencia del significado lingüístico manifiestan, por lo tanto, su cualidad dorada visual y sinestésica. Paradójicamente, esta lectura oral se hace no de una lengua viva, sino muerta y, por lo tanto, sólo significa para aquellos introducidos a los misterios y arcanos de su ley gráfica. Es más, como ya se sabe, el intento de traducción que el sacristán realiza, expresando el mismo significado con palabras comprensibles—"¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!" (II: 593)—fracasa estrepitosamente. Aquéllas que traducen el mensaje a una lengua comprensible para el pueblo no son efectivas porque están desvinculadas de su sentido primitivo.

Por otra parte, este lenguaje con forma sonora pero sin sustancia semántica, escrito, hablado y oído, pero no comprendido por quienes lo escuchan, es completamente independiente del sujeto que lo pronuncia. El sacristán no es más que un médium que lo emite, es el lugar en el que se manifiesta *El Verbo* en cuanto punto crucial de emergencia, casi como el cristalino hueco de una custodia. No importa que a lo largo de la obra él haya sido un personaje grotesco con atisbos de generosidad y de lucidez, porque las palabras no le pertenecen y no lo representan. Al contrario: él es poseído por ellas y, literalmente, no le pertenecen. Es decir, estas palabras no obedecen al orden natural ya que descienden "*del cielo de los milagros*" (II: 594) para marcar la presencia de su ausencia y, paralelamente, ordenar y (re)ligar lo que estaba roto y desatado. En este apocalipsis de reminiscencias metateatrales las "*Cóleras y soberbias desatan las lenguas*" (II: 593), así que será necesario volver a anudarlas. De esta forma, no es casual que regresen las menciones a los vínculos textuales que se habían desgarrado y las menciones de la ley ausente que podría atar la sociedad. Ya lo ha dicho Robin Warner, "One effect of the 'divine words' on the villagers is to remind them of the network of sanctions by which a secular order is maintained and disruptions of it punished" (352). Esta red de sanciones legales, es complementada textualmente por el tormento de la "*mancuerda*" (II: 594), el que, a través de sus ligaduras, podría aplicarse para extraer palabras de unos personajes que se proponen "*sellar la boca para los civiles*" (II: 594).

Las conexiones que se traman y entretejen en el discurso, se ven complementadas con la atención hacia la interdependencia entre tejidos y colores. Si el negro es correlato de la tinta que marca y traza grafías, el blanco es lo que permite esa expresión; el continente y el espacio, que, en este caso, actúan como correlatos de la página y de la escritura, se transforman en un lienzo susceptible de ser pintado siempre y cuando esté intacto y no haya sido roto. Así, "*en claros de sol blanquean los linos*" (II: 598), Mari-Gaila enseña "*la albura de las piernas*" (II: 589) porque tiene

“la falda desgarrada,” y, más tarde, con un *“hilo de sangre”* que le corre de un hombro, *“levanta su blanca desnudez”* (II: 591). Luego, sobre el carro *“toda blanca y desnuda”* (II: 592) llega a la iglesia donde su marido tiene también *“la sotana desgarrada”* (II: 593). Esta condensación de hilos, blancura y desgarros remite al ejercicio de reconstrucción que propone el final de la obra.

Por supuesto que no es casual que *“el soplo encendido de un verbo judaico”* (II: 593) del pueblo se oponga a *“Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico”* (II: 594). Nos hallamos en la condensación crucial que genera la matriz de la escritura y del sentido. Éste es un lugar que no se puede conocer ya que antecede a toda posibilidad de expresión y contenido: es el preciso enigma del centro de la cruz. Aquí está todo y de aquí solamente puede salir el *“latín ignoto”* (II: 594) más allá de lo consciente y de lo que se puede decir o expresar. Es crucial entonces que se remita a una *“blanca sentencia”* (II: 593) que se halla literalmente vacía de contenido aunque, al mismo tiempo, saturada de significación:

Hence, the blank of the whiteness (is) the totality, however infinite, of the polysemic series, *plus* the carefully spaced-out splitting of the whole, the fanlike form of the text. This *plus* is not just one extra valence, a meaning that might enrich the polysemic series. And since it has no meaning, it is not *The blank proper*, the transcendental origin of the series. That is why, while it cannot constitute a meaning that is signified or represented, one would say in classical discourse that it always has a delegate or representative in the series: since the blank is the polysemic totality of everything white or blank *plus* the writing site (hymen, spacing, etc) where such totality is produced, this *plus* will, for example, find one of these representatives representing nothing in the blankness or margins of the page. (252)

Son, una vez más, palabras pertenecientes a *“The Double Session”* que confirman hasta qué punto la obra de Valle-Inclán está preocupada por girar alrededor de ese espacio indefinible en el que se gesta el milagro de la comunicación. No solamente

la obra trata de acotar dicho espacio, sino que lo traslada de los márgenes de los que habla Derrida, al centro mismo de la representación.

Esas palabras divinas recuperan el sentido de la sentencia crística borrando la crisis de la representación y causando su (re)generación. Así, el blanco poder manifestado antes de toda escritura y antes de todo sonido que lo profana, es la matriz del sentido que no puede expresar nada pero que lo contiene todo. Por un instante se detiene el flujo y el ruido creando un contradictorio y equívoco vínculo a través de la comunión de sentido, la que, como se ha dicho, se hallaba ausente durante toda la obra.

En el sexo y en la iglesia en cuanto centro del centro, punto focal, ombligo del universo, nudo, himen, membrana, tejido de caminos y eje de la cruz, se escenifica el teatro del mundo que permite religar la trascendental palabra con su sentido: la escena primordial en la que aparece la escritura controlando el caos de lo que no puede significar y que es pura presencia autoevidente. Punto de emergencia y de significados y, por el mismo motivo, ajeno a todos ellos, es el lugar donde se genera todo (el) texto. De ahí, la atención constante que se ha demostrado a lo largo de la obra a los procesos de producción textual tanto literal como metafóricamente ya que sin estos elementos cruciales no existiría nada.

Después de todo lo dicho creemos poder concluir que Valle-Inclán y Derrida hablan un mismo lenguaje y utilizan un mismo haz de símbolos y metáforas para describir aquello que les preocupa: dónde, cómo, por qué y de qué forma se gesta el sentido. Ambos, en cuanto tejedores, costureros y sastres, son capaces de trazar uno en la teoría y otro en la práctica respuestas muy similares a las mismas preguntas. Específicamente, la trama de *Divinas palabras* no es solamente sobre el engendro, ni sobre la maravilla de Mari-Gaila o el fracaso de Pedro Gailo, sino que también es una historia sobre las palabras entretreídas

en su propio lienzo. La significativa y sugestiva urdidumbre de esta tela proporciona, a simple vista, una apariencia tersa y suave que juega simultáneamente a la referencia y a su ocultación, pero su envés deja ver los hilos del entramado que intenta religar la religión de la palabra. A pesar de convivir en un mundo de caos, las palabras, las relaciones y tensiones que existen entre ellas pueden mantener el texto unido a través del velo que las separa y al mismo tiempo las une. Es de esta forma que la *Tragicomedia de aldea* tiene entre sus objetivos no solamente explicar, sino también dramatizar el origen de la escritura y de la comunicación, entendidas no como un producto sucedáneo de la oralidad, sino como una madeja y una matriz que (pre)escribe la necesidad del espacio blanco dentro del que se imprime y se inscribe el ritmo de las palabras profanas para poder expresar la autoridad de las divinas.

OBRAS CITADAS

Alberich, José. "Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán." *Hispanic Review* 33 (1965): 360-82.

Blanquat, Josette. "Symbolisme et esperpento dans Divinas palabras." *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*. Vol. I. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966. 145-65.

Bretz, Mary Lee. "Title as clue to Valle-Inclán's *Divinas palabras*." *Hispanic Journal* 15 (1994): 203-17.

Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, de pie, en el aire." *Tres maestros ante el público: Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*. Madrid: Alianza, 1973. 29-54.

Cabañas, Pilar. "Genología / Género: claves codificadoras / tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán." *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas Seminario Internacional, Santiago, noviembre-diciembre 1998*. Eds. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan

Bolufer. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2000. 413-47.

Cao Martínez, Ramón. "Hagiografía bernardiana y estética "Fin de siglo" en una página de Ramón María del Valle-Inclán." Tomo IV. *Actas del II Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal*. Ed. Miguel Ángel González, García. Galicia: s.e., 1999. 1673-97.

Crispin, John. "The Ironic Manichean Battle in *Divinas palabras*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 7 (1982): 189-200.

Derrida, Jacques. "Before the Law." *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992. 181-220.

- "The Double Session." *Dissemination*. Chicago: The U of Chicago P, 1981. 173-286.

- "Positions." *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 2.4 (1972): 35-43.

- "Positions (part II)." *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 3.1 (1973): 33-46.

Dougherty, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Ed. Madrid: Espiral; Fundamentos, 1983.

Escribano, J.G. "Estudio sobre *Divinas palabras*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 273 (1973): 556-569.

Gibbs, Virginia. *Las Sonatas de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Pliegos, 1991.

González del Valle, Luis T. *La ficción breve de Valle-Inclán: hermenéutica y estrategias narrativas*. Barcelona : Anthropos, 1990.

Greenfield, Sumner. "*Divinas palabras y la nueva faz de Galicia*." *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield. Nueva York: Las Américas, 1968. 577-83.

- Valle-Inclán: *anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1990.

Ibáñez, Juan. "Programa de mano de *Divinas palabras*." "Especial *Divinas palabras*." Ed. Josefa Bauló. (www. el pasajero. com/divinas02.html)

Juan Bolufer, Amparo de. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: U de Santiago, 2000.

Lázaro Carreter, Fernando. *Azaña, Lorca, Valle y otras sombras*. Madrid: Alianza, 2004.

Lima, Robert. *The Dramatic World of Valle-Inclán*. Wiltshire: Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2003.

Ling, David. "Greed, Lust and Death in Valle-Inclán's *Divinas palabras*." *Modern Language Review* 67 (1972): 328-339.

Lyon, John. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Maier, Carol. "From words to Divinity?: Questions of Language and Gender in *Divinas palabras*." *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Ed. Carol Maier y Roberta L. Salper. Lewisburg: Bucknell UP, 1994. 191-221.

Marrast, Robert. "Algunas llaves para *Divinas palabras*." *Primer Acto* (1963): 42-49.

Míguez Vilas, Catalina. "Funcionalidad de las acotaciones valleinclánicas en *Divinas palabras*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27 (2002): 205-28.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1982.

Penuel, Arnold M. "Archetypal patterns in Valle-Inclán's *Divinas palabras*." *Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1974): 83-94.

Ríos Sánchez, Patrocinio. "Valle-Inclán: mistificación de textos bíblicos en *Divinas palabras*." *Revista de Literatura* 63 (2001): 157-83.

Valle-Inclán, Ramón del. *Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

- *Entrevistas, conferencias y cartas*. Eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Varela Jácome, Benito. "Análisis de un texto teatral: *Divinas palabras*." *Métodos de estudio de la obra literaria*. Ed. J. M. Borque. Madrid: Taurus 1985.

Warner, Robin. "Words of Power: Dialogue and Dominance in Valle-Inclán's *Divinas palabras*." *Modern Language Review* 88 (1993): 343-353.

JOSÉ MANUEL PEREIRO OTERO
Department of Spanish and Portuguese
The University of Texas at Austin

