

LAS ACOTACIONES DE «SACRILEGIO»: REFERENCIA Y LITERATURIDAD

TEXTO:

1. Quiebras de Sierra Morena. Un sésamo que llaman, en romances de la caldea, Cueva del Rey Moro. Capítulo de bandoleros. Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo tumulto. Las cristalinas arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos, y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre. A la boca del sésamo, con el oído en la tierra, vigila una sombra. En la fábula de luces acciona y gesticula el ruedo moreno de los caballistas. Sobre el límite de la charca, el bulto de un hombre se acerca bordeando el añil estremecido de tornasoles. Se revela tras el ojo de una linterna. Diluvio de iris cae de las cristalinas arcadas sobre el oscuro ruedo. El Padre Veritas —archivado, zancudo, barbas capuchinas, muchos escapularios al pecho, sayal de ermitaño— se acomoda despacio sobre unas jalmas que descuelga del hombro, y bate el yesquero.

2. El Sordo de Triana, vejete flamenco, tufos de ceniza, patas de alambre, un chirlo de oreja a oreja, inmoviliza su magra figura en un nicho, sobre los límites azules de la charca. Carifancho se acerca, le sacude, le grita con la boca sobre la oreja.

3. La rueda brigantona celebra con risas la torcida suspicacia del vejete. El señor Frasquito, con dos vueltas de cadena al cuello, esposadas las manos y apretada a los ojos una venda, aún exprime su terne actitud de rufo garitero. Carifancho le hace una mamola.

4. El Sordo escupe despectivo. Carifancho tira del cigarro y vierte el humo a estilo ceutí, bajo las narices del terne, que lo recoge adusto con encubierto goce. El ruedo de bandoleros, al borde, apostilla y chunguea.

5. Carifancho repite los chupetones al cigarro y vierte el humo bajo la nariz del cautivo, que lo aspira sin mudar el gesto, inmovilizado el cordobán de la máscara en una mueca de terne desdén.

6. El señor Frasquito acentúa su gesto de vinagre, bajo el negro tachón de la venda que le tapa los ojos. Carifancho, por acabar de domesticarlo, le pone el cigarro en la boca.

7. Carifancho, con un guiño, cambia de terrenos y le vocea.

8. El señor Frasquito escupe la colilla y remeje los labios quemados. Carifancho le berrea en la oreja.

9. La envía por los aires al compadre, y al vuelo la recibe el otro, que, luego de darle un tiento, guiña el ojo, socarrón, arrimándola a la boca del señor Frasquito Manchuela. Gloglotea la nuez del rufo vejete.

10. Desenfunda una navaja barbera, y la pasa por la correa del retaco. El Padre Veritas, sentado sobre las jalmas, se colocaba un duro en la coronilla.

11. Remoto brilla el ojo de una linterna. Se ha incorporado el bulto puesto en escucha a la boca del silo.

12. Patas largas requiere el retaco, los otros le secundan. Se deshace la rueda. Carifancho apaga la antorcha en la charca. Por el halo de luna enfilan la boca del silo, doblándose con escorzo de acecho. El Sordo de Triana, vendado, esposado, enconado, reniega absurdamente, ajeno a cuanto ocurre en torno, mantenido en el supuesto de que los compadres se hallan en la cueva.

13. El Padre Veritas, puesta la linterna en alto, se mira en el espejo de la charca, y el ojo de la linterna le mete su guiño sobre la tonsura. Sintió cubrirsele el alma de beato temor, frente a reflejo sacrilego de su imagen inmersa, sellada por un cristal, infinitamente distante del mundo en la cláusula azul de la charca, el ojo de la linterna como un lucero sobre la tonsura de san Antoñete.

14. Por las cristalinas entrañas del silo, la voz, náufraga y ciega, se dilata con profundos círculos superados de influjo geomántico. Una voz resucitada. El Padre Veritas era todo atento a la prosa del señor Frasquito. Se acerca con torvo impulso, reto de valentón, frente al sacrilegio que le asusta con oscura advertencia.

15. La ristra de tunos, aumentada ahora en dos más, se metía por la boca lunera del silo, y en suspenso, atropada por el borde de la charca, apostilla con guiños guasones la confesión del Sordo de Triana. El Padre Veritas levantaba las palmas abiertas, arrestándoles con patética ramplonería de santo en corral de comedias.

16. La tropa de caballistas, con pasmo, recalca su bulto sobre el espejo de la charca, avanza con inadvertido movimiento sonámbulo. Padre Veritas espanta las palmas frente al retablo de bandoleros.

17. El Capitán se había echado el retaco a la cara. Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda. Un fogonazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta. El trueno de la pólvora retumba en la cueva. El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca.

(*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Espasa-Calpe, Madrid.)

TEXTO Y PRESUPOSICIÓN

El texto que vamos a comentar pertenece a una obra dramática, y antes de entrar en el análisis de sus unidades y de las relaciones que pueda presentar en cualquiera de los niveles del lenguaje, vamos a hacer unas consideraciones generales sobre el conjunto, para situarlo y comprenderlo.

Se trata de un texto no autónomo, pues son las acotaciones de «Sacrilegio. Auto para siluetas», una pieza corta que Ramón del Valle Inclán incluye con otras cuatro en su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. No es, por tanto, una unidad de relaciones y de sentido, como podrían serlo un poema o un relato completos, ya que forma conjunto único con el resto del drama, es decir, el texto dialogado. Es preciso tener en cuenta en el análisis y en las conclusiones la subordinación formal y semántica al texto completo.

Comentamos un texto parcial con la finalidad de verificar (o en su caso falsear) una hipótesis de trabajo: la posibilidad de caracterizar al texto dramático en su especificidad de género literario frente a los otros géneros,

la lírica y el relato, incluso sin atender a lo que se ha considerado siempre lo fundamental del texto, el diálogo. Siempre nos ha parecido artificioso e incluso absurdo, el enfrentamiento que establecen algunos críticos de teatro, a partir de las teorías de Appia y Craig principalmente, entre texto y representación, en la oposición «texto-literatura/representación-teatro». Creemos que la teatralidad está contenida en el texto y la literatura persiste en la escena. Lo teatral no es, en ningún caso, algo que se añada al texto al representarlo.

El teatro concebido en su totalidad, como espectáculo, se inicia ya en el texto literario (con los signos lingüísticos y su valor denotativo y referencial), al que se suman en escena otros signos (paralingüísticos, proxémicos, cinésicos, objetuales...), que son en su mayoría referencia de los términos lingüísticos de las acotaciones. El conjunto de texto dialogado, que se conserva en escena, y de signos figurativos que traducen el lenguaje de las acotaciones en la forma adecuada, constituye el espectáculo completo, que es la representación. Nuestra tesis es que el texto dramático, cualquier fragmento del texto dramático, es ya virtualmente representación, e incluye los signos suficientes para su puesta en escena, aunque no sea «una» concreta. No podemos, por consiguiente, admitir que el texto se identifique positivamente con literatura y negativamente con teatro, mientras que la representación se identifique negativamente con literatura y positivamente con teatro. Teatro es el texto y literatura hablada es la representación.

En el teatro no existen, como partes independientes o cerradas, por un lado el texto, de carácter literario, por otro la representación, de valor teatral, como espectáculo. El teatro lo es desde el texto, se inicia con el acto creador de un autor que incluye, bajo formas lingüísticas, referencias a los sistemas sémicos que intervendrán en la representación.

La verificación o falsación de esta tesis puede realizarse a partir de cualquier fragmento del texto dramático, de la misma manera que la lírica o el relato lo son en todas sus partes.

Hemos elegido un aspecto de esta pieza corta de Valle Inclán, la correspondiente a las «acotaciones», porque presenta directamente, aunque no lo haga en exclusiva, las referencias a otros sistemas de signos que se realizan en la escena, y lo hace con un lenguaje de formas literarias. El diálogo dramático es directamente literario e incluye también referencias, aunque no sean directas, a signos de sistemas no-lingüísticos, pero generalmente tales referencias están distanciadas, e incluso puede no haberlas ya que la finalidad del diálogo es construir la historia, no situarla en un ambiente.

Las acotaciones, o «texto secundario», según Ingarden, suelen tener la forma del lenguaje funcional cuando se utiliza para mandar o para orientar, es decir, la función yusiva o conativa, y suele manifestarse con verbos en imperativo o con expresiones de «deber»: en el escenario debe haber una lámpara de luz suave, o debe haber un sofá, o debe representar «sala decentemente amueblada»... Las acotaciones teatrales son mandatos, bajo formas más o menos lenificadas, que el autor del texto da al director de escena o a los actores para que preparen el espacio escénico en el que

situará la acción de la historia que se construye con el diálogo, o «texto principal».

La función que cumple el lenguaje de las acotaciones en las obras dramáticas de Valle Inclán es también yusiva y referencial, sin embargo, la forma en que se manifiesta no es la que generalmente se utiliza, por dos razones fundamentales de las que se derivarán otras: a) por la actitud descriptiva del autor, que convencionalmente comparte tiempo y espacio con el público, y b) por los recursos literarios que utiliza. Esto demuestra en principio que existe una independencia entre la forma gramatical del lenguaje y la función que puede desempeñar. La función yusiva, que implica una determinada actitud entre el hablante y el oyente, puede manifestarse en formas del lenguaje funcional o del lenguaje literario. Las referencias extralingüísticas pueden ser anteriores al uso del lenguaje (lenguaje descriptivo) o pueden ser creadas por el lenguaje (lenguaje literario), en todo caso son independientes de la actitud del hablante, como observador o como creador.

El tono de las acotaciones de Valle Inclán en «Sacrilégio» podemos comprobar que es descriptivo y se manifiesta con unidades sintácticas y categoriales (nombres, adjetivos principalmente) representativas (los signos lingüísticos del nivel que sean están «por» otros signos, representan a otros signos), pero no presentativas (convencionalmente no crean esos signos, los encuentran, los describen). Este es uno de los rasgos más destacados del texto que analizamos y, en general, de todas las acotaciones dramáticas de este autor. Y es una «presuposición» necesaria para entenderlas.

Como es lógico, la presuposición se manifiesta por medio de indicios textuales, y vamos a verificarlos. Se espera que las primeras acotaciones de un texto dramático sean «presentativas», es decir, que ofrezcan, tanto al director de escena, como al lector del texto, los objetos, los personajes, las luces, los ruidos, y en general, todos los signos que aparecen por primera vez, como suele hacerse por medio del lenguaje cualquier presentación: con índices señaladores, con artículos indefinidos, con verbos presentativos, con explicaciones o definiciones verbales. Sin embargo, el texto de Valle Inclán no lo hace. Presupone que autor y lector (o espectador) comparten el mismo espacio escénico y, por tanto, ninguno ofrece nada, nadie presenta a nadie, sólo se describe lo que ambos están viendo en simultaneidad. Valle Inclán ha renunciado a su actitud privilegiada de creador que hace aparecer las cosas necesarias para situar la obra, y adopta la situación del espectador que todo lo encuentra hecho. Con esta actitud presenta, como si lo descubriese a la vez que el público, todo lo que está y ocurre en el escenario, es decir, como si se tratase de vida, no de teatro. Es un recurso para acercar su creación a la realidad en fuerte contraste con el distanciamiento que busca con otros medios, por ejemplo con el uso de términos marcados literariamente, con la medida del lenguaje, con las recurrencias de todo tipo.

Se ha discutido con frecuencia qué sentido y alcance tienen las acotaciones así presentadas: la belleza de su lenguaje es una razón para conservarlas en el escenario en su propia forma, quizá mediante el uso de una voz *in off*, quizá en boca de un presentador que remitiese al autor; además

constituyen una parte considerable del texto y trascienden ampliamente lo que pudiera considerarse su funcionalidad, ya que a los valores referenciales de los términos, muy claramente expuestos, añaden valores literarios como la ambigüedad, la connotación, la sugerencia. Por ejemplo, la frase, «sorda disputa que alumbraba una tea con negro y rojo tumulto» puede dar lugar a la presencia en escena de una *tea* que proyecta luz roja sobre las sombras de la cueva, y de unos bandoleros que disputan sordamente; pero lo que no puede traducirse a «objetos» es la interpretación de esas «luces y sombras» como «negro y rojo tumulto». La visión estética que Valle Inclán añade a la referencia es intraducible en signos de cualquier sistema. Si se anuncia, o se lee la frase antes de iniciarse la acción, como está en las acotaciones, el espectador mirará las luces y las sombras con un sentido dramático de lucha entre los colores rojo y negro. Los valores literarios de las acotaciones se perderán si éstas se interpretan solamente en sus valores referenciales: las cosas en sí mismas no tienen significado y los espectadores no suelen ir más allá de lo objetivo y para saltar la barrera, sobre todo para saltarla en la dirección literaria que pretende el autor, no hay otro camino que la palabra literaria, «el diluvio de iris que cae de las cristalinas arcadas sobre el oscuro ruedo» será visto por la mayoría del público como «luces o reflejos que iluminan a los bandoleros», y no como un *diluvio*, como *cristalinas arcadas* o como *oscuro ruedo*.

Los signos lingüísticos que nos permiten afirmar que Valle Inclán adopta la actitud de un espectador y abandona la habitual del creador, son fácilmente identificables en un análisis gramatical: a) el uso de artículos determinados en vez de los indeterminados que corresponden a la aparición primera de la palabra en el texto. Los artículos determinados se usan en la descripción cuando existen noticias previas de la palabra o del objeto que denota, en el contexto (lingüístico: definición verbal; situacional: definición ostensiva). Si no hay ese conocimiento previo, el término es presentador precedido del artículo indeterminado. *Las cristalinas arcadas, el esmalte de una charca azul, el bulto de un hombre, el padre Veritas...* citados en esta forma por primera vez, implican un conocimiento previo, que queda excluido como conocimiento textual, o bien una situación en el mismo espacio y la posibilidad de definición ostensiva: se está viendo el esmalte, las arcadas, el bulto y al padre Veritas, en otro caso tendría que decir, unas arcadas cristalinas, una charca cuya superficie parece esmalte, un bulto de un hombre, un personaje llamado padre Veritas...; b) el uso de frases nominales sin verbos presentativos, como *hay, se ven, parecen*, etc.: hay unas arcadas, o debe haber unas arcadas donde se acogerán los personajes que hagan de bandoleros para discutir; c) el uso de los verbos en presente durativo:

alumbraba una tea, se atorbellinan de maravillosos reflejos, tiene ráfagas de sangre, vigila una sombra, se acerca el bulto de un hombre bordeando el añil, diluvio de iris cae de las cristalinas arcadas, el padre Veritas se acomoda despacio... y bate el yesquero...

El tiempo implicado en estos verbos lo comparten autor y espectador porque las acciones transcurren en el tiempo de la representación a la que convencionalmente asisten ambos.

Las acotaciones, tal como se manifiestan en este texto, no son, pues, las órdenes directas para preparar y disponer el escenario. El autor parece limitarse a decir lo que hay (no lo que debe haber), pero la interpretación adecuada «presupone» realizar, como si de mandatos se tratase, todas las referencias que se describen en el texto.

Para comprender el texto en sus verdaderas dimensiones es necesario partir de esta presuposición general, que no es «una lectura», sino los presupuestos para una lectura, aunque se apoya en indicios textuales verificables: la actitud del autor, el tono descriptivo, la función normativa, la categoría literaria del texto. Literatura y referencia están íntimamente unidas: la representación limitada a lo referencial sería incompleta; la lectura del texto literario, sin la interpretación referencial, no sería espectáculo. Es la conclusión a que nos lleva el análisis de los presupuestos más generales sobre las acotaciones y la forma que adoptan.

SENTIDO Y REFERENCIA

Si de la presuposición pasamos al texto y a sus contenidos expresos, tenemos que destacar que se trata de un lenguaje literario muy elaborado en cuanto a la forma, con las ambigüedades propias de este tipo de lenguaje, con recurrencias fónicas, léxicas, sintácticas y semánticas, y, a pesar de todo, es un lenguaje que cumple una función representativa tan eficazmente como puede hacerlo el lenguaje funcional: las referencias quedan muy claras y avanzan continuamente. Sitúa con toda precisión las acciones, los sujetos, el espacio y el tiempo, y además lo hace con economía de medios, porque las recurrencias de léxico no implican repetición de las referencias, y cada frase avanza en información: el *lugar*: una zona abrupta de Sierra Morena, una cueva; *los personajes*: unos bandoleros que disputan; la *iluminación*: la luz de una tea; *objetos*: una charca, un nicho; *movimientos y gestos*: los bandoleros gesticulan, uno vigila, oído en tierra, otro se acerca, otro descuelga unas jaldas, se sienta sobre ellas, enciende el mechero... En resumen, las indicaciones para el director de escena y para los actores son precisas y se refieren:

- 1) *al escenario*: quiebras, una cueva, una charca
- 2) *a la iluminación*: alumbraba una tea, el humo oscurece las figuras
- 3) *a los personajes*: grupo de bandoleros
- 4) *a los movimientos*: gesticulan, se sientan, acechan
- 5) *a las acciones*: discuten, vigilan, llegan, condenan, disparan
- 6) *gestos*: se ríen, echan el humo, recogen el humo con gesto de placer, guiñan los ojos, gesto torvo, gesto avinagrado...
- 7) *trajes*: sayal de ermitaño

LAS ACOTACIONES DE «SACRILEGIO»

- 8) *maquillaje*: rufo vejete, tufos de ceniza, un chirlo de oreja a oreja, el cordobán de la máscara, los labios quemados...
- 9) *al tono* (paralingüística): gritan al sordo, le vocean, le berrean
- 10) *a los ruidos*: chupetones al cigarro, gloglotea la nuez del vejete, apagan la antorcha en la charca, un fogonazo.

No hay indicaciones o adelantos sobre lo que el texto dialogado dice, pero sí los efectos que en algunos momentos producen las palabras en los bandoleros que escuchan: «la rueda brigantona celebra con risas la torcida suspicacia del vejete», «el ruedo de bandoleros, al borde, apostilla y chungea», «el padre Veritas era todo atento a la prosa del señor Frasquito», «la ristra de tunos... apostilla con guiños guasones la confesión del Sordo de Triana». En la acotación final, la acción que se describe, el disparo, está explicado por el diálogo, de no ser así, resultaría incomprensible. La relación entre palabras y acciones que es continuada en la representación, queda aquí de manifiesto claramente: las palabras del señor Frasquito Manchuela inducen al capitán a disparar contra él, a fin de evitar que les «gane la entraña».

No hay ninguna alusión a la música. Creo que es el único sistema de signos, entre los que señalan Kowzan, que no tiene referencias en las acotaciones. El director de escena puede optar por poner una a su gusto, o no poner nada.

FORMA LITERARIA

Hemos verificado el valor referencial de las acotaciones: objetos, gestos, luces, sombras, ruidos... son indicados continuamente por los términos lingüísticos, pasamos ahora a verificar algunos de los rasgos que hacen de este lenguaje una creación literaria.

Es cierto que no existe un criterio definitivo para señalar la especificidad de lo literario frente al lenguaje funcional; es cierto también que el hablante medio de una lengua distingue intuitivamente uno y otro lenguaje, y existen una serie de rasgos que, si bien se dan en los dos usos de la lengua, son mucho más frecuentes en la literatura. Ninguno de ellos es decisivo, es decir, en ningún caso la presencia o ausencia de un rasgo determinado confiere o quita literaturidad a un texto.

Todos los rasgos que vamos a esquematizar como literarios en la lengua de las acotaciones de «Sacrilegio» tienen una finalidad, la de intensificar el mensaje en su forma y en su contenido, de modo que el lector se ve obligado a leer con morosidad, a pararse para reconsiderar algún significado o para deleitarse con la belleza de la expresión. Pueden ser los siguientes:

a) Recurrencias de todo tipo, isomórficas o isotópicas. Entre las primeras destacamos la *entonación* y los *metricismos* propios de la prosa de Valle Inclán; la *misma referencia* con lexemas equivalentes o incluso repetidos: quiebras, sésamo, silo, cueva, silo, silo, cueva, siempre referidos a la

Cueva del Rey Moro; el conjunto de bandoleros recibe denominaciones variadísimas: capítulo de bandoleros, el ruedo moreno de los caballistas, la rueda brigantona, el ruedo de bandoleros, la rueda, los compadres, la ristra de tunos, la tropa de caballistas, el retablo de bandoleros, la oscura rueda, las figuras atónitas; los *esquemas sintácticos* se repiten en situaciones idénticas formando *couplings* muy claros: la construcción nominal se utiliza para la presentación descriptiva de lugares, objetos y personajes: quiebras de Sierra Morena, capítulo de bandoleros, sorda disputa; los rasgos referentes a la figura de los personajes se expresan en aposiciones en serie, así, el padre Veritas se describe como «archivado, zancudo, barbas capuchinas, muchos escapularios al pecho, sayal de ermitaño» y el Sordo de Triana como «vejete flamenco, tufos de ceniza, patas de alambre, un chirlo de oreja a oreja»; los objetos se señalan con frases nominales que repiten el esquema Adj.+Nombre: cristalinas arcadas, maravillosos reflejos, añil esmalte, cristalinas entrañas, profundos círculos... Una vez caracterizados los personajes por las aposiciones, o los objetos por el adjetivo que señala su rasgo de color dominante, o su aspecto más destacado, las sucesivas alusiones repiten uno de los términos caracterizadores y se amplían con otros, así, el Sordo de Triana será el sordo, el terne, el cautivo, el rufo vejete, el señor Frasquito...

Las isotopías las analizaremos en las connotaciones.

b) Recursos de distanciamiento: el léxico es literariamente marcado y no por su origen culto, o por su poca frecuencia de uso estándar, sino por el sentido que adquiere en el texto al asociarse entre sí y al sufrir traslados de los campos semánticos a que pertenece, o al haber derivaciones transparentes en cuanto al significado, pero nuevas: sésamo referido a cueva se explica por el relato de Alí Babá; capítulo por reunión de bandoleros se explica por el mismo título de la obra, «Sacrilegio»; negro y rojo tumulto por alternancia de luces y sombras, atorbellinarse de maravillosos reflejos por reflejos continuos de la luz, fábula de luces, por cambios de luz, etc..., se explican por traslaciones de tumulto, torbellino, fábula, de sus campos semánticos respectivos al de la luz; remejer, gloglotear, atorbellinar, cláusula, boca lunera, cristobeta... son términos cultos o derivados, o trasladados de un ámbito a otro. Con todos ellos consigue el autor dar un distanciamiento considerable a la expresión.

También puede interpretarse como un recurso de distanciamiento la forma de presentar a los personajes desde planos generales desde donde se ven como bultos, grupos, sombras, ruedas, retablos, ristras... Son siluetas (el subtítulo, «Auto para siluetas» ya lo anuncia) que parecen irreales y que viven en un mundo de una moralidad, de unos valores y de unas costumbres muy alejadas de las sociales: hablan además un lenguaje lleno de alusiones que hay que releer para enterarse, aunque ellos se manejan con toda soltura en su expresión y en su comprensión, por ejemplo, la torcida suspicacia con que contesta el Sordo de Triana puede pasar desapercibida para el lector, pero no para los bandoleros, que la celebran con risas; las apostillas y chungueos, los guiños y las guasas con que siguen la confesión

del Sordo indican que todos entienden bien el rosario de barbaridades que ha realizado en su vida, a pesar de la forma en que lo expone. El distanciamiento del vocabulario y de las construcciones sintácticas está en inmediata relación con el distanciamiento de esos personajes, en todas sus manifestaciones: todo pertenece «acaso a una inaccesible categoría estética» de la que habla Valle Inclán en «La rosa de papel».

c) Connotaciones sobre dos isotopías principales, «religión» y «violencia». Las imágenes asociadas a los lexemas y las que crean las metáforas, así como todos los recursos de manipulación semántica, organizan los diferentes signos de varios sistemas sémicos hacia los mismos contenidos. Sigue Valle Inclán una ley semiótica, que se ha denominado «ley de Mukarovsky», y que consiste en acumular signos de diferentes sistemas para significar lo mismo: el concepto «violencia» está en las acciones de los bandoleros, en el disparo final, en la historia terrible que cuenta el Sordo de Triana, está en la sorda disputa de los bandoleros, pero está también la visión de la luz y de las sombras que se presenta como «negro y rojo *tumulto*», o de los reflejos que se presentan como «*diluvio*», está también en esa sombra que vigila, oído en tierra y que connota temor, inseguridad, está en las «ráfagas de sangre» que se refieren simplemente al color rojo de la luz reflejada en el agua, y está en «el esmalte estremecido por tornasoles»...

La isotopía «religión» se descubre en muchísimos términos, cuya enumeración resulta bien significativa: sacrilegio, capítulo, padre Veritas, barbas capuchinas, tonsura, alma, beato temor, reflejo sacrílego, imagen, tonsura de san Antoñete, voz resucitada, el sacrilegio le asusta, la confesión, el santo, el retablo de bandoleros... y en expresiones que connotan también lugares o acciones litúrgicas: las cristalinas arcadas parecen asociar la imagen de una iglesia o catedral, el nicho donde colocan al Sordo de Triana parece asociar la imagen de un cementerio, la linterna en alto, sobre la coronilla del padre Veritas parece recordar el ojo divino de los símbolos cristianos.

El ambiente de tragedia es elevado a situaciones de irrealidad y de fanatismo incomprensibles para quienes no compartan los valores negativos de esa tropa de bandoleros. La lógica de las acciones no se pierde si aceptamos convencionalmente la visión de los que componen ese «oscuro ruedo»; el tiro final que desenlaza la acción es la única salida para el drama planteado: o lo perdonan o lo matan, pero no en razón de la traición de que lo acusan, eso es lo esperpéntico, le dispara el capitán «para que no les gane la entraña». Hay un corrimiento de una situación a otra en ese espacio trágico que se ha ido dibujando: la falta de perfiles claros entre los términos que se trasladan de sus campos semánticos a otros, la confusión que procede de la visión alejada del grupo, las luces que luchan con las sombras y los reflejos que caen como aguas de un diluvio, las fábulas no de palabras sino de luces, todo implica confusión, tumulto, estremecimiento conseguido con una técnica que recuerda la de los cuadros impresionistas: puntos de un color dan en un conjunto matices a otros, los perfiles no son

líneas de trazo seguido, quedan dibujados con pinceladas sueltas. La visión distanciada es la única que podrá percibir los volúmenes en su propia dimensión en ese conjunto caótico.

La técnica impresionista hace que las cosas y los personajes no se definan por lo que son, sino por lo que parecen: el padre Veritas parece un chivo, no es un chivo, pero esa impresión causa, parece un ave zancuda, aunque no tenga las zancas largas, parece un fraile, aunque no lo sea y se haga pasar por tal para confesar al Sordo de Triana.

La ambigüedad artística está en «Sacrilegio» desde el título hasta el desenlace, desde la acción hasta los personajes, desde el vocabulario hasta las construcciones sintácticas. Y esta es una nota más, quizá la más característica de lo literario.

La literatura está en las acotaciones de «Sacrilegio» con el lenguaje referencial. Las alusiones a los distintos sistemas de signos de la representación están hechas bajo formas literaria: lo teatral y lo literario están estrechamente unidos en el texto dramático, en todas sus partes, incluidas las acotaciones. La separación en ámbitos opuestos del texto (literatura) y de la representación (teatro) es absurda y creo que dañosa para el teatro total.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

Universidad de Oviedo.