

Valle Inclán y su obra, Manuel Aznar
Soler y Juan Rodríguez, (eds)
Barcelona: Associació d'Idees, 1995

CLAVES DE LA SIMBOLOGÍA ESPACIAL EN VOCES DE GESTA

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad Complutense de Madrid

El arte de conmover a un público muy restringido hablándole de su propia preocupación supone hacer un arte de circunstancias. Pero a veces la obra creada sale del estrecho marco deseado o buscado conscientemente por el autor gracias a alguno de sus componentes y, virtualmente, logra conmover no ya a receptores en situaciones análogas a la presentada, sino a cuantos se acercan a ella. Es el síntoma de la universalidad, de haber tratado un asunto en conexión -por implicación, por simbología, metonimia o de cualquier otro modo- con algo constitutivo de todos los seres humanos.

Se ha señalado repetidamente la intención de Valle por dedicar *Voces de gesta* al pueblo vasco-navarro (Ciriaco Ruiz Fernández, 1981, 93) o por hacer una epopeya al carlismo (Obdulia Guerrero, 1977, 88; John Lyon, 1983, 65; entre otros) precisamente en el período de mayor compromiso con el mismo por parte del autor (Miguel Luis Gil, 1981, 217), sin duda al amparo de las propias declaraciones de Valle

...Tal vez por sustentar estas ideas, porque soy *tradicionalista* y hago fe de mis creencias, no fuese simpática *Voces de gesta* en ciertas esferas... (entrevista en *El Correo Español*, 4-XI-1911, recogida por Dru Dougherty, 1983, 34)

si bien se admite que se trata de

...una obra en que la ideología se ha fundido con la materia dramática sin desviarla de su condición de obra de arte (...) La pastora Ginebra y la acción de la tragedia podrían darse como creaciones estéticas altamente valiosas y conservan su grandeza al margen de la vinculación partidista, mostrada más en un texto marginal, como es la «Ofrenda» que precede a la obra, y en las acotaciones que sitúan la acción en un espacio real, al menos nominalmente, que en el texto propiamente dicho, que en una obra dramática es el diálogo. (Miguel Luis Gil, 1981, 218 y 221)

y Carlos Galindo, con motivo de un reestreno en 1991, dijo tenerla por la tragedia más universal de Valle (*ABC*, 4-II-91, 103) "en el sentido de menos local que otras de ambiente madrileño o gallego".

En ocasiones, es el conjunto de símbolos el que, por su peculiar modo de engarce o

por su recurrencia, permite a la conciencia del espectador o del crítico atisbar un contenido universal subyacente en lo que se denomina semántica y sintaxis imaginarias (García Berrio, 1989, 405) que remiten, en último término, a los que García Berrio ha llamado "esquemas de orientación espacial antropológica", desde la consideración de que cualquier sentimiento es vivido y percibido a partir de las dos formas de la sensibilidad del sujeto -espacio y tiempo- y la creatividad de tal sujeto se organiza también conforme a ellas. Nos basta por ahora con tener en cuenta el sintético esquema de García Berrio sobre la forma imaginaria que adoptan esos distintos sentimientos¹.

Precisamente en *Voces de gesta* Valle se sirve de símbolos espaciales como fundamentos y soportes de toda la construcción dramática, y su recurrencia orienta el significado con toda diaphanidad. El tema contiene una clara referencia espacial en cuanto que supone la ocupación de un territorio y el intento de captación de sus habitantes -por parte de un invasor frente a la defensa de ambos dominios como pertenecientes y fieles a un rey, Carlino². Este esquema esencial se presenta análogamente y con una elección de símbolos idénticos en obras como la *Numancia* de Cervantes, o la *Iliada*, pero también en todas aquellas situaciones -narrativas o dramáticas- donde al afán expansivo de ampliación bidimensional del plano espacial ha de oponerse la fuerza del sujeto -individual o colectivo- cuyo espacio de intimidad se ve amenazado: por poner un ejemplo, en todas las obras sobre *Don Juan*, los símbolos están representados por el protagonista, ya sea en su vertiente de burlador o de seductor, y cada una de las mujeres en cuyo espacio penetra.

No por casualidad he escogido este último ejemplo, pues los principios fisiológicos de la masculinidad y la femineidad, elevados a la categoría de símbolos, se hallan insertos, con justeza y sin la simpleza de otros esqueletos constructivos, en *Voces de gesta*.

Frente a la constitución fisiológica del varón, dispuesta para la salida, orientada al exterior, que sirve para categorizar como masculino el anhelo de expansión, más fuerte que el de búsqueda del ámbito³ la fisiología femenina tiende, por el contrario, a la permanencia en sí misma y a la atracción hacia sí. El pudor y el recato suponen en este símbolo los muros defensivos del espacio de la intimidad y, así visto, no resulta extraño que durante siglos el honor -el espacio propio e íntimo, no accesible- haya estado depositado en la mujer, en virtud de esta simbología utilizada inconscientemente. Tal idea -que debe verse explanada y ejemplificada convenientemente en su propio lugar- ha sido recogida por nuestro autor al confiar a Ginebra un peso fundamental de la obra.

Estas pulsiones, por otra parte, hallan adecuada expresión en los textos y en éste en concreto, con metáforas y símbolos alusivos a formas espaciales cóncavas y convexas, que guardan relación icónica con la peculiar biología del varón en su diferenciación con respecto a la hembra⁴.

La acción consiste en una oposición entre dos contendientes colectivos. Uno, el representado por Carlino y sus fieles súbditos y el otro, por el capitán y los soldados. Cada uno de ellos se organiza en torno a conjuntos simbólicos que los definen.

El grupo constituido por Carlino y los suyos aparece cargado a lo largo de toda la obra por una serie de símbolos femeninos entretejidos, entre los que despuntan algunos masculinos en situación descompensada por uno u otro motivo. Es este grupo el acosado por el afán conquistador del otro, de ahí que se encuentren naturalmente potenciados los símbo-

los de feminidad y se explicita la precariedad de los masculinos.

En la jornada primera queda planteada la acción. La escena inicial la sitúa perfectamente por la acomodación precisa de cada elemento. De los símbolos masculinos (presencia de un "hayedo centenario", de un varón anciano, un cuerno para la guerra labrado por un viejo) se destaca su antigüedad, en una ambivalencia que oscila del valor positivo dado por la permanencia, índice de solidez y, por extensión, de sabiduría y conocimiento, aportados en el diálogo entre Ginebra y el Viejo por este último, al valor negativo de cercanía con la muerte y la destrucción, de que se hace eco Ginebra.

Pero estos elementos masculinos en franca decadencia se entrelazan a los femeninos, -una vez más, las acotaciones desempeñan un papel intransferible, al describir un paisaje con atribuciones proyectivas del personaje representativo del asedio- depositarios de toda la fuerza-libido unida a la juventud. Valle caracteriza este particular femenino asociando al sustantivo que lo define el adyacente adjetival que lo reviste de energética masculinidad, en el último caso incluso literalmente:

... una pastora con dengue de lana
en una gracia de rocío
está hilando su copo de lana...(p.18)

...como devota flor de piedra
sobre el alba dorada del día
surge en la clara lejanía
aquel santuario vestido de yedra. (1912, 18)*

Estas notas hallarán su recurrencia en las posteriores palabras de Ginebra, cuando hace ostentación de su poder defensivo con la seguridad de que:

...A tener las cuencas de los ojos vanas
Promesa os hacía,
Por santa María,
Que con su artería
No me tomaría
del hatu un lechazo. (1912, 24)

Valle ha transferido a un personaje femenino, Ginebra, más acorde por su condición de hembra con la situación en que se encuentra su grupo, la representatividad de un personaje que en principio le correspondía a Carlino, y así se muestra también el trasvase de este personaje, quien, perdida su fuerza expansiva, se ha transformado en elemento casi solamente defensivo, casi solamente femenino. Pero Ginebra es el constituyente de Carlino que no se conforma con la posición femenina, que no la aceptará nunca y, aunque sienta su realidad como algo propio, la vive como una cadena. Esto se percibe en dos comportamientos clave: su rechazo al amor de Oliveros y su busca desesperada durante diez años de Carlino, una vez que ha creído, de alguna forma, haber probado su masculinidad con el dominio del espacio del adversario, matándole. Se produce entre Ginebra y Carlino una identificación objetiva además, en el hecho de que ambos se ven acosados por el oponente.

El diálogo con Oliveros saca a la luz también la vinculación e identificación de Ginebra con Carlino, su lucha por la masculinidad. Aceptar a Oliveros traería consigo la eterna condena a su papel femenino, de lo que se protege suscitando la agresividad en Oliveros, marcada por el símbolo masculino de la hoz:

...Primero a la hoz saca filo nuevo... (1912, 39)

Valle no desperdicia un solo signo para connotar la misma simbología. La feminidad de Carlino es asumida y reconocida por él mismo en su actitud hacia Ginebra, a quien dice no estar en disposición de presentar el dorso de la mano -icónicamente, más identificable con la masculinidad- sino el cuenco de la misma -receptáculo, y por lo tanto, femenino (1912, 43). Muy poco después, se opondrán sus "huellas" (1912, 45) con las "picas" por las que se distingue a distancia al oponente trágico (1912, 44).

Por su parte, este oponente agresor perfila su masculinidad con un sintético detallismo caracterizador:

...Entran por el hayedo
manos finas *como garras*
levantado gesto y voces
corvo perfil
fulgor de espuma
negra bruma
cornamentas de bronce (1912, 47)?,
(los subrayados son míos)

Para que no quepa duda, en algunos momentos Valle expone sin rodeos la relación metafórica y simbólica lanza/flecha/pica = masculinidad en las propias palabras de los personajes, como cuando, en la Jornada II, a la provocación de Ginebra el capitán le responde:

Pues así me tientas, tú, la montaraza
y tengo en el arco la flecha para darte caza
Hemos de proballo. (1912, 74, el subrayado es mío)

En cuanto a la agresión del capitán a Ginebra en la Jornada I, ha de observarse que la joven no intenta defenderse hasta haber sido amenazada doblemente, con dos símbolos de idéntica categoría y por lo tanto intercambiables: serle atravesados los ojos por la lanza y... ser atravesada también, después de que la jueguen al dado. Por eso bastará con su prohibición indirecta desde la generalización y la apelación a una implicatura convencional -respeto a la mujer, por más débil- de no maltratarla "con la pica y la lanza" (donde no falta, pese a la queja en una única dirección, el desdoblamiento del símbolo, como vemos) para entender que trata de recordar la moral en el doble sentido:

¡Acá en la mi tierra la pica y la lanza
a pecho de hembra no hacen malandanza,
señor capitán! Acá en la mi tierra

la lanza y la pica son para la guerra. (1912, 51)

Es de notar, además, cómo esta reacción sólo se comprende así considerada, pues de otro modo resultaría ilógico hallarla inmediatamente después de que aludan a jugarla al dado, y no cuando la amenazaron con cegarla.

La Jornada II adquiere toda la complejidad de los sentimientos ambivalentes en una franca negación del maniqueísmo.

En la primera escena, Valle se recrea en la descripción de los efectos producidos por los acontecimientos de la primera jornada, que pone en boca de los personajes. Importa subrayar que los signos y la simbología sexual cumplen un papel diverso; estos signos y símbolos no apuntan en último término a lo sexual, aunque en este nivel despliegan, sin necesidad de más, una gran belleza imaginística, sino que se refieren a pulsiones más elementales, la defensa del espacio propio frente a extraños y el anhelo expansivo.

Resulta curioso, y en perfecta correlación con el anterior aserto acerca de la identificación Ginebra-Carlino, que mientras que una vieja llora la desfloración de sus nietas "siete rosas albas de un mismo rosal"

cuando a nuestra aldea bajó aquella tropa
De gente pagana, y me las robó...
¡Fue como un gran viento que las deshojó! (1912, 55)

Ginebra habla, respecto a sí misma, del mismo momento desde una perspectiva masculina por lo fácilmente que puede asimilarse a los símbolos que el psicoanálisis entendería como símbolos de castración:

Entró rey pagano haciendo la tala...
(...) todos mis corderos degolló en un día (*Ibidem*)

si bien no olvidando las referencias femeninas

...manchando su manto con heces de vino...
(...) ¡Estos ojos que hizo cegar su puñal
con su punta fría pasando el cristal! (1912, 56)

Será el Versolari quien recoja epifonemáticamente todo el contenido engarzándolo:

...Cuando grana el trigo hacen algarada
Siegan nuestra mies a filo de espada
Roban por las trenzas a nuestras mujeres
las llevan cautivas para sus placeres. (*Ibidem*)

Ahora bien. Esa doble afrenta, simbolizada por la castración -destrucción del anhelo de expansión- y por la violación -ocupación del espacio íntimo-, obtendrá como respuesta por parte de Ginebra toda la agresividad posible en sus circunstancias. Valle la presenta contrapuesta al silencioso penar femenino:

... Y si alguna torna con hijo de afrenta
Llora en un retiro y a nadie lo cuenta...

...Hijo de vergüenza parí en este monte,
y con él en brazos, sin sentir afrente,
Fui por los caminos gritando a los vientos
todos mis ultrajes y padecimientos (*Ibidem*).

El propio hijo es la nueva fuerza nacida, pese a la castración y la violación. El sentido de Garín en la obra se proyecta en diversos planos y adquiere su mejor representatividad en la escena de la jornada segunda donde ve, frente a frente, a los que lo engendraron.

Lo esencial de esta escena reside en la ambivalencia que anula todo simplismo y todo maniqueísmo de que podría adolecer. El capitán, lejos de exhibir ese gusto por el dolor de la mujer, característico del sádico, demuestra, con la ternura de unas palabras índices de una sensibilidad sólo apta para declararse a media voz,

...Cuando acá llegué
viéndote, sentí
Del árbol del tiempo las hojas doradas
caer sobre mí...
¿Fue jugando al dado como te gané
o jugando al dado como te perdí? (1912, 79)

con el halo de la duda ensoñada por un olvido apenas recordado, un anhelo, más dulce que violento, de conquistar aquel corazón que puede oírle, no verle. Afán conquistador confirmado, previamente, por las picas "siempre las mujeres aman al vencedor". Por otra parte, Valle recurre al tinte donjuanesco español del sacrilegio y el capitán pone en manos de Ginebra la copa tomada como despojo de una iglesia:

...Filtro de amor sea,
Al tocar los rojos labios de tu boca,
Este añejo mosto que enciende la tea
Del hijo de Venus y al placer provoca. (1912, 78)

Es el hipnotismo de la voz lo que impide a Ginebra reconocerle. Su afirmación de que se le nubla el entendimiento cuando Garín pregunta, con insistencia, si aquel hombre es el que la forzó, indica justamente la contradicción interna sentida por Ginebra, odio -¿atracción?, en una balanza que no sabe a dónde vencerse. Porque quedan al descubierto los valores atractivos del capitán y ellos compensan la negatividad con que vivía en el recuerdo de la madre y el hijo. Con su repetida pregunta, Garín, intuyendo en su madre un sentimiento hasta entonces desconocido, trata de ajustar la nueva imagen a la anterior, para cumplir los deseos de destrucción alimentados durante años.

Garín, símbolo él mismo, con respecto a Ginebra, de esa ambivalencia de sentimientos de ella hacia el capitán, pues une en sí tanto el odio de la afrenta hecha a su intimidad, a su identidad en cuanto ser humano, como la delicia de la compañía que ama, simboliza

también la masculinidad que el capitán, en su acto agresor, otorgó a Ginebra. Él significa el obsequio de un arma más, bríos nuevos, en perfecta coherencia lógica con la provocación de Ginebra al capitán en la segunda jornada:

GINEBRA: ¡Durmiera cien noches en vuestras yacijas
 y al odio que os tengo juntara cien más! (1912, 73)

Fuerza masculina que le arrebatará cuando mate a Garín, pero también cuando, a su pesar, la someta:

GINEBRA: Horror de mí siento!
 ¡Su boca en mi boca,
 y la ponzoña de su aliento,
 y el terror de volverme loca.
 ¡Horror de mi carne y de mi mengua!...
 ¡Mi carne abrasada
 Por la sierpe de su mirada
 y por la sierpe de su lengua! (1912, 91)

Monólogo sembrado de connotaciones y alusiones en doble sentido, como ya anotó Juan Carlos Esturo (1979, 123 y ss). En esta escena, por otra parte, es donde mejor se descubre, dentro de esta obra, cómo para Valle la situación constituye el material poético del teatro, así como en la poesía, las palabras. La situación en Valle contiene los elementos presentes en el verso con otros códigos y otro lenguaje. En sus poemas, la poesía se recoge o sugiere en los ritmos, las cadencias, en el vocablo preciso y resonante; en su teatro los signos poéticos vienen dados por las escenas, los gestos, el movimiento y el grito. Pero además, gracias al empleo de recursos poéticos en el teatro, el signo se eleva a símbolo, con lo que adquiere un doble plano poético y una doble profundidad.

El breve y denso diálogo de Garín con su madre, preñado de inferencias, presuposiciones e implicaciones y donde por primera vez les vemos enfrentados, revela el perfecto tratamiento psicológico de ambos, que no cede a instancias de una idea preconcebida por el autor. Garín se opone al capitán en su amago de poseer a Ginebra, vindicando su derecho a defenderla desde su nombre de hijo, con la elegancia que proporciona la expresión de un presupuesto para que el interlocutor extraiga una inferencia, con lo que la amenaza queda encubierta y se elimina así una atribución de carga negativa violenta:

 ¡Cuida que nacido soy de esta mujer! (1912, 82)

Pero también Valle, con esto, veta el efecto cómico que podría provocar en el espectador una expresión de prepotencia ante un enemigo adulto y fuerte por parte de un niño. De esta manera, ese empeño por esgrimir, como varón, sus armas protectoras, se une a la ternura que suscita el desempeño de tal papel a su corta edad.

No obstante, Ginebra no le consiente la asunción de tal defensa. Una vez más se niega a ver relegada su propia masculinidad. Y mediante una construcción sintáctica idéntica a la de Garín, anula su efecto, desautorizándola ante el capitán

¡Cuida que fui antes sierva en su real!

donde el adverbio temporal “antes” cumple la doble función de localizar pero, sobre todo, de connotar una prioridad de roles: la condición de sierva otorga al capitán el derecho a poseerla y suprime el derecho de Garín a procurar salvaguardar la intimidad de su madre. Esta interposición de Ginebra entre los dos varones y su aparente postura de parte del capitán enciende una luz roja en Garín, quien, no obstante, no rebatirá lo que entraña y lo que se infiere de las palabras de Ginebra, pues bien podrían deberse a la presencia del otro oyente intraescénico, al que Ginebra, con su intervención, ha arrebatado su papel de “receptor loquens” para convertirlo en simple testigo, y porque podrían contener también algún sobreentendido dirigido exclusivamente al hijo. Garín no ataca ni duda del valor de esas palabras. En su búsqueda de otros índices para la comprensión de esos posibles sobreentendidos descubre, con sorpresa, el deseo en Ginebra, y lo acusa a través de la metonimia con que un efecto remite a su causa:

GARÍN: ¡Mi madre, la mi madre, qué aliento carnal
Te enciende! (1912, 83)

acto ilocutivo expresivo que esconde, tras el cariño del repetido vocativo cariñoso, un reproche apenas disimulado e inferido por Ginebra, que se apresura a desmentirlo:

GINEBRA: ¡mi cuerpo de espinas lo viste
un casto zarzal! (*Ibidem*)

“vestido” que supone el escudo de ese peligro placentero temido por Garín, imagen metafórica que no elude la referencia a la castidad, sino que la pone más de relieve, por fusión y al mismo tiempo por la fuerza de la diferencia, entre la nueva imagen creada por Valle y la conocida “casto sayal” (de los ermitaños y peregrinos), en virtud de la cercanía fónica y del propósito del personaje por insuflar una intención ausente de lujuria a su intención. Ginebra verá preciso convencer a Garín de que alienta en ella, lo mismo que en él, un deseo de venganza, con la misma simbología que aletea en toda la obra:

GINEBRA: ¡Déjame, Garín!
¡Déjame que siegue! ¡Déjame que tienda
la mies esta noche para rey Carlino,
y una espada roja le lleve en ofrenda
y el Rey te la cifra como a un paladino!...
(1912, 83)

La oposición de Garín le conduce a la muerte, que también lo será de Ginebra, según expondrá a Oliveros en la Jornada III:

GINEBRA: ¡Por muerta me tengo y bien enterrada,
Quien va por el mundo es mi alma empenada!
(1912, 99)

porque con él y con el oprobio que supone ante sí misma la entrega al capitán, ha perecido hasta la esperanza de su masculinidad, y sólo queda la venganza de destruir la causa de tanto dolor:

GINEBRA: ¡Quedóse dormido y quiero la hoz!
ALADINA: ¡Dueña, ten su espada!
GINEBRA: ¡Que siegue su filo la espiga barbada,
Que corra la sangre en raudal
Y lave el oprobio nupcial
En el heno de la camada
Y en el bellón del cabezal! (1912, 91)

Es la única herencia masculina que ella, mujer, ha recibido de su propio hijo, para cuya expresión sigue valiéndose de los mismos símbolos y metáforas espaciales:

GINEBRA: ¡Qué *espada* me alarga esta mano muerta,
Que por los caminos antes me guió?
¡Qué venganza pide esta boca yerta
Que su voz en la *cueva profunda de mi alma* sonó?
(1912, 88, el subrayado es mío)

No hay remedio. El lento golpe del azadón cavando la tierra, igual que un lento repicar de campanas por un difunto, anuncian, en la jornada III, el final trágico. La reincidencia en el símbolo masculino del azadón es el acto repetido de la relegación a la feminidad hasta lograr aquélla, la contracción, lenta y en fases, pero inexorable. Al ritmo de los golpes se escucha la isotopía de toda la obra. La energía física de que se jactaba Ginebra, una y otra vez, en la jornada primera ante las zagalas (ya citado, p. 24) y luego ante la fugitiva Aladina, en la II

¡No han de cobrarte si por acaso llegan aquí! (1912, 66)

o la ya citada que provoca al capitán:

¡Durmiera cien noches en vuestras yacijas
y al odio que os tengo juntara cien más! (1912, 73)

se revela insuficiente, como insuficiente resulta la entrega a Carlino de su trofeo, aunque ella no querrá reconocerlo. Buena prueba de ello es el encuentro con Oliveros en la Jornada III.

El recuerdo de la lucha y la dedicación de su vida a la sombra de aquel ideal suena en Oliveros con un deje de desencanto, como quien ve su vida gastada en una inutilidad. Las palabras que le dirige a Ginebra:

OLIVEROS: Tú cuentas diez años, yo cuento la ley
De toda mi vida
Como una ballesta tendida
Por la soberana voluntad del Rey (1912, 99)

sólo pueden tener la intención de medir el valor del sacrificio con el de otro o el de medir ese sacrificio en sí mismo. El símil “como una ballesta tendida”, reúne en sí, por otra parte, la tensión de la imagen a la que apunta y la connotación de rendimiento -sumisión, pero también acabamiento- suministrado por el vocablo. Ginebra captará el primer significado señalado, porque aún no ha reconocido a Oliveros. De ahí que defienda la superioridad de su lealtad a Carlino, frente a la de su interlocutor:

GINEBRA: Mis ojos sin lumbre, y el hijo enterrado
Le rinden más parias que tú al ser soldado. (1912, 100)

Malentendido que Oliveros trata de deshacer llamándola por su nombre, para que se opere la anagnórisis, al tiempo que aclara el propósito y el contenido latente en su anterior intervención: el agotamiento, el fin de todas las fuerzas y, por lo tanto, la inutilidad de la lucha, el vencimiento e, indirectamente, la reprensión por no haber querido aceptar una vida a su lado:

OLIVEROS: A todo le cumple su plazo, Ginebra,
Y en batalla el arco más fuerte se quiebra. (1912, 100)

Una vez más, Ginebra hará caso omiso de la tierna voz de Oliveros, que se descubre y le recuerda el cariño que la tuvo, y a una respuesta cortante suma el desvío de la conversación: su único pensamiento sigue siendo encontrar a Carlino para poner en sus manos la cabeza del capitán. La recurrencia en el comportamiento recíproco de ambos corrobora el dibujo de sus caracteres invariables a pesar de los sucesos:

OLIVEROS: (...) Si te tuve ley
Aún no es olvidada.
Tendrás la mi mano para ser guiada,
Y llegar con la ofrenda de sangre hasta el Rey.

GINEBRA: Tu mano es de la honda, del arco tendido,
De la pica y del cayado,
En la hoguera endurecido
Y bien ferrado. (1912, 102)

Y que dará lugar a varias quejas de Oliveros, expresión de los sentimientos contradictorios hacia el que siempre fue su rival, Carlino:

OLIVEROS: ¡Bien haya tu lecho, Gundián,
Que cuando la parra no quiere dar vino,
Y cuando la tierra no quiere dar pan,
Sigue dando frutos para rey Carlino! (1912, 105)

Luchar por Carlino ha significado, para él, luchar por Ginebra, que se identificaba con él. Pero el intento de satisfacer su amor de esta manera, aparte de separarle totalmente de

ella, no le ha reportado contento alguno ni una recompensa final.

La nueva acotación, que reitera la del principio de la jornada III, da el último aldabonazo de la tragedia presentada: la muerte de Carlino, al que Ginebra ha hallado, pero para presenciar su fin y, con él, el de sí misma, el de su imposibilidad por lograr la aspiración de toda su vida.

Como conclusión, podemos fácilmente colegir la universalidad de la tesis valleinclaniana desplegada en esta tragedia. Igual que en la *Numancia*, de Cervantes, igual que en *Don Quijote*, la expansión se hace imposible, -aquí desde la propia condición femenina de Ginebra-, y el intento por lograrla se resuelve en dolorosa insatisfacción. La doble simbología paralela agresor-Carlino, agresor-Ginebra establece una recurrencia que remite a un segundo plano de profundidad, conectado con las pulsiones de cualquier humano, en su condición de ser vivo y en su incapacidad por alcanzar una condición distinta.

BIBLIOGRAFÍA

- Dougherty, Dru (1983) *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos.
- Esturo, Juan Carlos (1979) *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, New York, City University.
- García Berrio, Antonio (1985) *La construcción imaginaria en 'Cántico' de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- _____, (1989) *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Gil, Miguel Luis (1981) *La trilogía de la desilusión: frustración de la epopeya en Valle-Inclán*, Cornell University.
- Graber, Gustav Hans (1965) *Psicología del hombre*, Madrid, Aguilar.
- Guerrero Bueno, Obdulia (1977) *Valle Inclán y el novecientos*. Apuntes para un estudio biográfico-literario, Madrid, Magisterio Español.
- _____, (1980) *Peculiaridades estilísticas en la obra literaria de Valle-Inclán*, Madrid.
- Lowen, Alexander (1985) *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Herder.
- Lyon, John (1983) *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press.
- Rubia Barcia, José (1983) *Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*, A Coruña, Do Castro.
- Ruiz Fernández, Ciriaco (1981) *El léxico del teatro de Valle-Inclán*, Salamanca, Universidad.
- Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica teatral*, (trad. de Francisco Torres Monreal), Madrid, Cátedra.
- Segura Covarsi, Enrique (1972) *Los ciegos de Valle Inclán*, Badajoz, Diputación provincial.
- Martínez, Hermínio (1984) *El arte grotesco en las tragedias de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán*, New York, University. (Tesis doctoral)
- Valle-Inclán, Ramón María del (1912) *Voces de gesta*, Madrid, Imprenta Alemana.
- _____, (1925) *Voces de gesta*, Madrid, Los Contemporáneos.
- Walsh, Green Kathleen *The theater of cruelty in Spain: Valle-Inclán, García Lorca and Arrabal*, Kentucky, Lexington.

NOTAS

1. García Berrio entiende que estos esquemas de orientación o espacialización imaginaria se configuran en las sensaciones de dinamismo vertical, diurno, (elevación y constitución), y negativas nocturnas (caída y disolución). En la progresividad bidimensional del plano, o en la tridimensional del espacio y el volumen, el reconocimiento postural positivo diseña el sentimiento eufórico de **expansión** y el polémico de **choque** tormentoso, ambos opuestos a la correspondiente tendencia nocturna a la **retracción** y al **centramiento** en el encierro, que también reconoce paralelamente su experiencia plácida, el equilibrado sentimiento del refugio como **ámbito** favorable, frente a un reconocimiento atormentado de la reclusión como **cerco** o espacio amenazado. (1985, 320 y ss)

2. Anne Ubersfeld, en su bien conocido manual de semiótica teatral, plantea que "toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o la expropiación de un determinado espacio por el personaje o los personajes principales" (1989:124). Cito por la excelente versión de Francisco Torres, en español, que es de la que dispongo.

3. Ya hace bastantes años Graber explicitó esta idea basándola en la anticipación que de este comportamiento denominado "típicamente" masculino se presenta en los espermatozoos, a diferencia del característico del óvulo femenino (1965, 59 y ss). Para dejar clara la independencia de la simbología expuesta con respecto al peculiar comportamiento de hombres y mujeres concretos, añadiré aquí que lo más profundo, lo esencial de nuestra constitución, si atendemos a las últimas opiniones de los estudios psicológicos, en su consideración de que ... *hay dos funciones que dominan la vida vegetativa del organismo, a saber, la expansión y la contracción* (Lowen, 1989, 57), no son nuestras pulsiones como hombres o mujeres, sino como seres vivos, y por lo tanto la distinción expuesta es simplemente metodológica y apoyada en la constitución fisiológica. No hace falta insistir en que hoy asistimos al despliegue de las pulsiones expansivas no sólo por parte de los varones, sino también de las mujeres.

4. Lo llevé a cabo en el III congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro que tuvo lugar en Toulouse los días 6-10 de julio de 1993, con una comunicación titulada "Una clave del honor desde un símbolo espacial".

5. Gilbert Durand ha organizado un catálogo de todos estos símbolos en su bien conocida obra (1971).

6. Cito siempre por esta edición, mencionada en la bibliografía, fechada el 14-V-1912 en la última página, pese a que en la portada aparece la fecha 1911. Es de notar que ya aparece sustituido el nombre de Arquino por el de Carlino, aunque en el estreno en Madrid el 26 de mayo de 1912 aún apareció el de Arquino, según se le llama en la reseña que con tal motivo apareció en *ABC* (27 de mayo 1912, 10-11).

7. Podrían multiplicarse los ejemplos, porque operan a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, Ginebra se refiere al capitán llamándole "espiga barbada" (1912, 83). A los soldados a sus órdenes se les llama (por el propio Valle) "Picas" y "Lanzas" (p. ej. 1912, 71).