

TÉCNICAS DE LA NOVELA MODERNA: EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL ("TIRANO BANDERAS" DE VALLE-INCLÁN)

Esperanza Seco

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCION

VALLE-INCLAN. Datos biográficos.

D. Ramón del Valle-Inclán nació en Galicia (Villanueva de Arosa, 1866). Durante su juventud estuvo una temporada en México (donde tomó la realidad y elementos suficientes para la realización de su obra "Tirano Banderas"), a fines de siglo compareció en Madrid, donde su pintoresco atuendo (grandes quevedos, largas melenas y prolongada barba), sus gestos desmesurados de gran señor, su desbordada imaginación y su terrible mordacidad le procuraron fama de hombre novelesco y extravagante. La pérdida de un brazo -consecuencia de una acalorada discusión- acabó de dar a su figura un curioso aspecto. Murió en Galicia en 1936.

Ciertos críticos suelen incluir a Valle Inclán en la generación del 98, sin embargo no es exacto. En sus primeras obras no hay preocupación de índole intelectual o moral ni afán de reforma política ni fervor por la tradición o el paisaje de Castilla, ni esa sobriedad de estilo tan típica de un Baroja, por ejemplo. Su producción inicial, por el contrario, *sólo revela interés por el arte y la belleza literaria*. Ello y el haber creado un estilo en que los valores musicales y pictóricos tienen un valor decisivo, le sitúan dentro del Modernismo, del que viene a ser el prosista más significativo. Hay que advertir, sin embargo, que si bien sus comienzos, acusan la estética de la Escuela Modernista, las últimas obras revelan un cambio de sensibilidad. Las primeras narraciones de Valle Inclán ofrecen una prosa refinada y preciosista en la que la música alcanza matices de arte exquisito. Un ritmo solemne y cadencioso y una tintas desleídas y suaves son típicos de este momento inicial en el que el autor trata de crear un *mundo decadente señorial y arcaico*, donde el recuerdo nostálgico ocupa un lugar primordial.

En la segunda época destacan: la imagen grotesca, el colorido chillón, la apicarada malicia, la sátira caricaturesca de la realidad nacional, el humor desgarrado. Muestra ahora una preocupación por España cuyo medio literario es *el esperpento*, aplicado a la vida. En fin se le puede considerar como uno de los mejores escritores del siglo XX.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. NOVELA

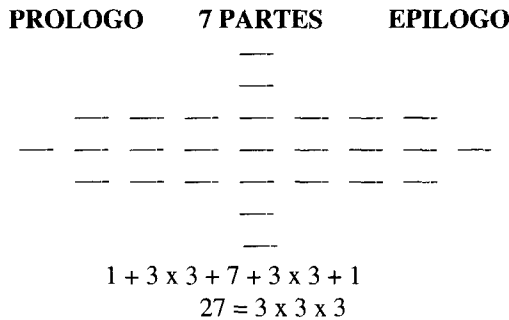
TIRANO BANDERAS

I

Desde el momento de su aparición, en 1926, la obra maestra de Valle-Inclán atrae constantemente el interés de críticos e investigadores; uno de ellos le ha dedicado incluso una monografía especial (1). Pero aun siendo así, nadie se ha fijado hasta ahora -por lo menos que yo sepa (2)- en ciertos aspectos de su composición o estructura narrativa, que son, sin embargo, importantísimos para la comprensión cabal de la novela. El objeto del presente trabajo es llenar, aunque sea sólo en parte, esta laguna en la crítica valle-inclanesca.

II

Lo que más llama la atención cuando nos ponemos a estudiar la estructura de **Tirano Banderas**, es la organización general de la narración según el principio de los números "mágicos": **tres y siete**. La novela está dividida en partes, y las partes en libros. Las partes son **siete**. Las **tres** primeras y las tres últimas tienen cada una **tres** libros. La central, **siete**. Si sumamos todos los libros, llegamos a la cifra de veinticinco. Pero además hay un prólogo y un epílogo, que por su carácter y por su extensión equivalen a los libros. El número total de libros es, pues, **veintisiete** o sea **tres por tres por tres**. Si aceptamos, para los libros, el signo -, la estructura general del libro puede presentarse gráficamente como sigue:



Este esquema habla un lenguaje muy claro: la organización de la narración según el principio de los número mágicos no es, evidentemente, un fruto caprichoso del azar, sino el resultado de un esfuerzo arquitectónico consciente e intencionado. Esto nos parece tanto más seguro cuanto que, como vamos a ver inmediatamente, lo que acabamos de descubrir no es, en **Tirano Banderas**, un fenómeno aislado.

Me parece significativo el hecho de que la acción abarca un lapso de **tres días** (3). Además, **Tirano Banderas** es una novela “de marco”.

El marco lo constituye la sublevación de Filomeno Cuevas. Ahora bien, este marco está dividido, también significativamente, en **tres** momentos. Y por añadidura, si el primero de estos momentos (aunque no cronológicamente, ya que en la secuencia de los tres momentos hay inversión del orden cronológico) está colocado en el prólogo, el segundo aparece en el **séptimo** libro de la parte central, y el tercero en el **tercer** libro de la **séptima** parte (para continuar, ya prácticamente sin interrupción, en el epílogo).

Pero el principio de los números mágicos rige no sólo la estructura general de la novela, sino también las apariciones o intervenciones de todos los personajes que desempeñan en la obra papeles de cierta importancia. Así, el tirano que aparece **siete** veces (o más exactamente, en **siete** libros); don Roque Cepeda, **tres** veces; el Ministerio de España, **tres** veces; el empeñista Quintín Pereda, **tres** veces; el licenciado Sánchez Ocaña, **tres** veces; el coronelito De la Gándara, **nueve** veces (**tres por tres**).

Los personajes que acabo de nombrar aparecen siempre “explícitamente”, es decir, actúan y hablan. Otros hay que en ciertos casos están presentes sólo “implícitamente” (no hablan ni se les menciona, pero actúan de manera que su presencia es evidente; y la suma de sus presencias “explícitas” e “implícitas” da un número mágico. Así, por ejemplo, de las **siete** presencias del rancharo Filomeno Cuevas, tres son “implícitas” (la primera en el segundo libro de la segunda parte, la segunda en el tercer libro de la séptima parte, y la tercera en el epílogo) **Siete** veces interviene también Zacarías el Cruzado, pero sólo “implícitamente” en el tercer libro de la séptima parte y en el prólogo.

Hay, en fin, un tercer grupo de personajes, que en ciertos casos están presentes sólo “entre bastidores”, es decir, se los menciona o se da cuenta de su intervención, pero no aparecen directamente “en la escena”. Así, por ejemplo, a don Celes Galindo lo deja el autor “entre bastidores” en el segundo libro de la cuarta parte; el número total de sus intervenciones asciende a **siete**. Nachito Veguillas aparece **nueve** veces (**tres por tres**); pero una de ellas también sólo “entre bastidores” (en el epílogo). Este hecho me parece particularmente revelador en cuanto a la intención del autor, dado que la presencia “entre bastidores” de los personajes mencionados no es estrictamente indispensable para la acción de la novela (la mención que hace de don Celes el dependiente de Quintín Pereda, Melquiades, en el segundo libro de la parte central, no tiene ninguna consecuencia palpable; tampoco es necesaria la mención que se hace de Nachito Veguillas en el epílogo), es lícito pensar que Valle Inclán quería sólo completar en ella la serie de sus apariciones con el fin de obtener un número mágico (4).

Los números mágicos aparecen, además, con bastante frecuencia, aun fuera de la estructura narrativa propiamente dicha. Voy a citar algunos casos.

El número **tres**:

- Los caporales, al ejecutar el castigo del chicote, en el primer libro de la primera parte, cuentan los golpes por **tres** (5).
- Antes de firmar los fusilamientos de Zamalpoa, el tirano pasó “**tres** días con sus noches en ayuno y en vela” (6).
- “La humanidad, para la política de estos países, es una entelequia, con **tres** cabezas: el criollo, el indio y el negro”, dice el tirano a don Celes, al explicarle sus principios políticos (7).
- La fatal doña Lupita no tiene más de **tres** copas para servir el refresco al tirano y a sus compadres (8).
- Zacarías el Cruzado conoce **tres** maneras de cómo proporcionarse un caballo: “Se compra, se pide a un amigo o se le toma” (9).
- El “ciego lechuzo” y la “niña mustia” deben a Quintín Pereda **tres** plazos para pagar el piano (10).
- El coronelillo De la Gándara, en una situación dramática, toma **tres** tragos de chicha para animarse (11).
- Zacarías el Cruzado gana **tres** veces en un juego de azar (y empieza a jugar con **nueve** monedas: **tres** por **tres**) (12).
- El “ciego lechuzo”, quejándose de la miseria presente, recuerda que en otras ferias ganaba fácilmente **tres** veces siete pesos (13).
- Don Roque Cepeda está encarcelado en el calabozo número **tres**; y el número de este calabozo sirve de título a todo el segundo libro de la quinta parte (14).
- Nachito Veguillas, en Santa Mónica, gana en los naipes apostando al número **tres** (15).
- Al Ministro de España, después de una inyección de morfina, se le presentan las ideas y visiones en **triadas** (16).
- El doctor Polaco distingue **tres** formas de la visión telepática (17).
- La cabeza del tirano ajusticiado “estuvo **tres** días puesta en el cadalso....” (18).
- Los candelabros de Jerusalén, mencionados en el primer libro de la primera parte, tiene **siete** brazos (19).
- El coronelito De la Gándara retiró su fatal anillo de las manos de Quintín Pereda el día **siete** (de octubre) (20).
- El ciego y la niña deben a Quintín Pereda **siete** pesos (21).
- Los carabineros recogen del mar que rodea a Santa Mónica **siete** cadáveres de los presos políticos ajusticiados (22).
- Fuera del tres, Nachito y Veguillas, en Santa Mónica, gana también apostando al **siete** (23).
- Currito Mi Alma, el amante masculino del Ministro de España, tiene una valija protegida por **siete** candados mecánicos (24).

- El doctor Polaco posee una vara mágica forjada de **siete** metales (25).
- El tirano, durante la experiencia mágica realizada en su palacio, elige con el pensamiento el número **siete** (“como siete puñales”) (26).

En la enumeración que acabo de hacer no he incluido todos los casos, ni a tal cosa aspiraba; los que he citado son, indudablemente, suficientes como prueba o ilustración del fenómeno.

Ciertos indicios permiten sospechar, además, que el repertorio de los números mágicos en **Tirano Banderas** no comprende sólo el tres y el siete, sino que Valle-Inclán usa algún que otro más. Especialmente el **cinco** aparece varias veces en situaciones “mágicas” (27). Pero no conociendo las fuentes donde Valle-Inclán bebió su ciencia mágica, he tenido que renunciar a su estudio y limitarme a los números mágicos “más corrientes”.

Alguien podría preguntarse, naturalmente, si tengo el derecho de llamar mágicos a esos números tres y siete. Creo que sí, porque no son los únicos elementos “mágicos” en la novela, sino que hay otros. Voy a mencionar brevemente algunos de ellos.

Un papel importante, de primera importancia entre estos elementos, pertenece al tirano. Valle-Inclán estiliza constantemente a Santos Banderas (y lo hace estilizarse) en un ser excepcional, enigmático, casi sobrehumano, en una palabra, “mágico”. La Unidad épica donde lo presenta al lector (primer libro de la primera parte) se llama significativamente “Icono del Tirano”. Y en esta misma unidad lo hace compararse con el noble romano Cincinato (28): le hace decir a don Celes, para despertar la admiración del ilustre gachupín: “Yo no duermo” (29), habla del “misterio de su mirada” (30); lo llama “momia taciturna” (31) le da nombres mágicos, como por ejemplo, “pájaro sagrado” (32).

Al pueblo indio lo cree dotado de poderes sobrenaturales: “El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra por bochinches y convetillos justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos. El dragón del Señor San Miguelito le descubría el misterio de las conjuras, le adoctrinaba. ¡Eran compadres! ¡Tenían pacto! ¡Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satanás!. Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblado de espantos” (33).

En el párrafo que acabo de transcribir se habla, entre otras cosas, de poder “invisible y en vela”. Y es un hecho verdaderamente curioso: el general Banderas, personaje titular y protagonista indiscutible de la novela, aparece directamente sólo en una pequeña parte de ella (en siete de sus veintisiete libros); pero todo en ella gira alrededor de él: el tirano está siempre presente virtualmente. Vigilando los actos de sus súbditos o poblando sus mentes de terror, como una fuerza realmente invisible, oculta, mágica.

Por lo demás, hay ideas mágicas incluso en la conciencia de este extraño personaje; “Tirano Banderas estúvose mirando al cielo de estrellas: Amaba la

noche y los astros: El arcano de bellos enigmas recogía el dolor de su alma tétrica: Sabía numerar el tiempo por las constelaciones: Con la matemática luminosa de las estrellas se maravillaba: La eternidad de las leyes siderales abría una coma religiosa en su estoica crueldad indiana” (34).

En este punto de la conciencia mágica, el tirano no está en realidad muy alejado del pueblo indio, en cuyo seno nació (y al cual desprecia profundamente); cuando, en el momento de estallar la sublevación de Filomeno Cuevas, el “fámulo rapabarbas” le trae la espada y ésta se cae al suelo, Banderas exclama, lleno de un terror supersticioso; “¡Sofregados, ninguno la mueva! ¡Vaya un augurio! (35).

También su adversario “legal”, don Roque Cepeda, vive en una ambiente de magia. He aquí cómo lo caracteriza Valle-Inclán: “Don Roque era varón de muy varias y desconcertantes lecturas, que por el sendero teosófico lindaban con la cábala, el ocultismo y la filosofía alejandrina” (36). Y me parece especialmente significativo -desde el punto de vista del principio estructural que estamos estudiando- el hecho de que a su ideario pertenece también la creencia en los números sagrados (37).

Otro elemento mágico lo representa Lupita la Romántica y el doctor Polaco. Lupita, durante la experiencia que con ella hace el mágico doctor en el congal de Cucarachita, ve, sumida en el sueño magnético, al tirano en una situación narrada inmediatamente antes (38). Mágica es también la escena que pasa entre Lupita y Nachito Veguillas, y en la cual la daifa le lee el pensamiento al valedor (39), desencadenando con ello una ráfaga de acontecimientos dramáticos. Recordamos, además, que el doctor Polaco realiza con Lupita -esta vez en el propio palacio presidencial- otra experiencia biomagnética, precedida por una breve conferencia sobre nigromancia, doctrinas teosóficas, el karma, etc. (40). En esta conferencia, como ya lo hemos dicho en otra oportunidad, la niña del trato adivina el número (siete) que había elegido con el pensamiento Santos Banderas.

Al hablar de los elementos mágicos no debemos olvidar al indio Zacarías. Ya en el prólogo aparece el Cruzado con su horroroso amuleto (41), que Valle-Inclán llamará más tarde -así como toda la larga parte central- “amuleto nigromante”(42). Cuando lo encontramos por segunda vez es en un ambiente cargado de supersticiones: “El Cruzado no estaba libre de recelos: Aquel zopilote que se había metido en el techado, azotándose con negro aleteo, era un mal presagio. Otro signo funesto, las pinturas vertidas: El amarillo, que presupone hieles, y el negro, que es cárcel, cuando no llama la muerte, juntaban sus regueros. Y recordó súbitamente que la chinita, la noche pasada, al apagar la lumbre, tenía descubierta una salamandra bajo el metate de las tortillas” (43).

Algunas horas después, protegido por su amuleto, ejecuta su terrible venganza (44). Y el libro (séptimo de la parte central) en el cual se pone en marcha contra el tirano (siempre con su amuleto) lleva el elocuente título de “Nigro-

mancia” (45).

En la novela hay muchos más elementos o momentos mágicos (46).

Pero para nuestro propósito no es necesaria una enumeración completa. La que hemos dicho hasta ahora basta, seguramente, para poner fuera de cualquier duda la existencia de la magia en **Tirano Banderas**.

III

El esquema que hemos trazado al estudiar los números mágicos revela otro principio estructural: el de la **simetría**. La novela, como se ve en ese esquema, está dispuesta en perfecta simetría, que consiste en el hecho de que, por ambos lados de la parte central -una especie de eje de todo el sistema simétrico construido por Valle-Inclán- hay un número igual de unidades épicas (libros y partes); además, estas unidades están agrupadas en la misma forma.

Pero la simetría no termina con esta disposición formal. Hay también, entre las distintas unidades en que está dividida la novela -y siempre con relación a eje- simetría de contenidos.

A la primera parte corresponde, dentro del sistema métrico dado, la parte séptima. Para comprobarlo voy a reproducir los títulos de los libros que integran estas dos partes:

1ª parte	7ª parte
Libro 1: Icono del tirano	Recreos del tirano.
Libro 2: Ministro de España	La terraza del club.
Libro 3: El juego de la ranita	Paso de bufones.

La simetría de los libros segundos es directa (estos libros están colocados en la misma posición dentro de sus partes respectivas) y consiste en la igualdad de ambiente: diplomático. Entre los demás hay simetría “de espejo”. Se corresponden el libro primero de la primera parte y el libro tercero de la parte séptima: en ambos, el tirano aparece desempeñando su papel oficial. En los libros tercero de la primera parte y primero de la parte séptima asistimos, en cambio, a los “recreos del tirano”.

A la parte segunda corresponde la sexta; y la correspondencia reside en que entre el tercer libro de la segunda parte (“La oreja del zorro”) y el primer libro de la parte sexta (“Lección de Loyola”) hay relación de continuidad: la sexta parte empieza reanudando la acción interrumpida al final de parte segunda.

En la parte tercera (cuya acción se desarrolla en el congal de Cucarachita) se relatan las diversiones de los compadres del tirano; en la quinta, los sufrimientos de sus adversarios (en las cárceles de Santa Mónica). Hay, además entre estas dos partes simétricas, como en el caso precedente, relación de continuidad: Nachito Veguillas, detenido después de una noche de farra en el congal, viene a parar en Santa Mónica.

La simetría de la parte central consiste fundamentalmente en ella misma y se apoya en los personajes principales que en ella actúan: Zacarías, el coronelito, el rancharo y Quintín Pereda.

Los libros primero (“La fuga”) y séptimo (“Nigromancia”) forman una especie de marco de esta parte: en el primero, el coronelito, huyendo del tirano, viene a buscar a Zacarías para pedirle ayuda: en el séptimo, los dos se juntan otra vez para participar en la sublevación organizada por Filomeno Cuevas.

Entre los libros segundo (“La tumbaga”) y sexto (“La mangana”) hay una relación causa-efecto: en el segundo, la mujer de Zacarías entrega al empeñista Quintín Pereda el anillo del coronelillo; en el sexto, Zacarías se venga del gachupín, que había delatado a la india y causado así la muerte de su chamaco.

El libro tercero (“El coronelito”) está dedicado especialmente a Domiciano de la Gándara, y el quinto (“El rancharo”) a Filomeno Cuevas, los dos amigos, tan diferentes, que Valle-Inclán nos había presentado juntos ya en el prólogo.

El libro cuarto y central (“El honrado gachupín”) tiene por protagonista a Quintín Pereda, el empeñista, que, por su codicia, desencadena toda una serie de acontecimientos trágicos e incluso acelera, sin saber ni desearlo, la sublevación y la caída del tirano. Digamos de paso que Quintín Pereda interviene, en toda la parte central, **tres** veces, y que sus intervenciones están dispuestas simétricamente (aparece en los libros segundo, cuarto y sexto).

Me parece oportuno añadir que aunque la parte central tenga un sistema simétrico propio, no forma una unidad aparte, sino que está integrada en la conjunto de la novela. Recordemos, para demostrarlo, la relación, ya mencionada, de su libro séptimo con el prólogo y con el epílogo.

Tampoco este capítulo sobre la simetría, igual que el precedente, es, ni quiere ser, exhaustivo, pero no puedo terminarlo sin decir que en el cuerpo de la novela (sin el prólogo y el epílogo), están dispuestas en simetría (ya directa, ya de espejo) las intervenciones del tirano. Veamos el esquema que sigue (si = presencia; no = ausencia):

			no			
			no			
si	no	no	no	no	si	si
no	no	no	no	no	no	no
si	si	no	no	no	no	si
			no			
			no			

IV

Las simetrías que acabamos de analizar no son, en la mayoría de los casos, simetrías sin otros atributos: son simetrías de **contrastes**. Y el contraste es otro de los principios estructurales básicos usados en **Tirano Banderas**; el tercero y

último que (para respetar la ley de los números mágicos impuesta por Valle-Inclán) quiero estudiar.

Tampoco en este punto aspiro a ser exhaustivo. Sólo me importa probar la existencia del principio mencionado e indicar su índole.

Hay un contraste evidente entre las partes simétricas primero y séptima. La primera nos presenta al tirano victorioso (al regresar de Zamalpoa, donde había derrotado a los insurgentes, afirmando con ello su poder); en la séptima estalla la sublevación que lo derribará.

Hay también contraste entre las partes simétricas segunda y sexta. En la segunda asistimos a un acto de lucha de la oposición legal o pacífica contra el tirano, que termina con el encarcelamiento de sus jefes. En la sexta, el tirano, por un acto de extrema habilidad política, llega a un acuerdo (cosa que parecía imposible) con el líder máximo de esta oposición legal, don Roque Cepeda.

El contraste entre las partes simétricas tercera y quinta (“Noche de farra” - “Santa Mónica”) es tan obvio que no necesita explicaciones.

Los contrastes que acabo de mencionar forman parte de la estructura general y de la red de simetrías. Pero hay muchos más.

Hay, por ejemplo, un contraste muy interesado y muy fecundo artísticamente entre el prólogo y la primera parte de la novela. En la primera parte, el tirano se nos presenta victorioso. Pero antes de verlo en esta situación observamos a Filomeno Cuevas preparando un golpe armado contra él. Eso hace problemática su victoria; pero no tanto como para quitarle todo su valor, porque, según la opinión que en el prólogo expresa el coronelito De la Gándara, la sublevación del rancharo está condenada al fracaso. Por otra parte, al terminar el prólogo, Filomeno Cuevas desaparece de nuestro horizonte (para reaparecer sólo en la cuarta parte). Esto produce en nosotros una sensación de incertidumbre, de expectación, de tensión, en una palabra. Y esta tensión (cuya base reside en el contraste mencionado), indudablemente, estimula nuestro interés por lo narrado.

De índole semejante es el contraste que existe entre las partes sexta y séptima. En la sexta, como ya sabemos, el tirano llega a un acuerdo con don Roque. Su poder, gracias a ello, parece más seguro que nunca. Pero en la parte séptima viene la sublevación que acabará con él.

El contraste desempeña un papel de especial importancia en la elaboración artística del personaje principal. Valle-Inclán, como ya sabemos, lo estiliza (y lo hace estilizarse) constantemente en un plano de augusta distancia de los otros mortales, y hasta de magia; pero con igual constancia (y parece además que con delación) lo derriba, mediante un juego de contrastes caricaturescos, del pedestal en que lo había puesto.

Si, por ejemplo, en un pasaje lo califica de “pájaro sagrado” (47), en otro lo llama “rata fisgona” (48). En la audiencia que concede a doña Rosa Pintado, Banderas trata de presentarse con toda dignidad el “Primer Magistrado de un

pueblo” (49). Pero doña Rosita con sólo recordarle a su “compadre Domiciano” (50) lo echa todo a rodar por tierra.

El tirano entra, con ceremoniosa cortesía, en el calabozo número tres para presentar sus excusas a don Roque Cepeda; pero Nachito Veguillas convierte esta escena de alta política en bufonada (51).

Sería imposible citar todos los casos. Uno, sin embargo, no puede ser omitido, por su importancia excepcional y por su colocación estratégica en los puntos “neurálgicos” de la novela: Valle-Inclán nos presenta al tirano, en el primer libro de la primera parte, como **icono** (véase el título de este libro); y en el último libro de la última parte lo hace representar el papel principal en un **Paso de bufones** (así se llama este libro). Este contraste, que enmarca el cuerpo de la novela, expresa mejor que nada el trato que Valle-Inclán da a su protagonista.

Para terminar este capítulo quisiera añadir que el contraste es, de todos los tres principios estructurales estudiados, el que más amplio uso tiene en la novela.

V

Los tres principios que he descrito brevemente en los párrafos anteriores constituyen, según mi opinión, la base estructural de **Tirano Banderas**. Cada uno tiene su propia estructura y su propio campo de acción, que es posible estudiar separadamente. Pero aunque sus estructuras respectivas y sus campos de acción correspondientes no sean idénticos, los tres principios no funcionan independientemente uno del otro, sino que se hallan estrechamente vinculados: la novela está dividida en unidades narrativas (libros, partes), según el principio de los **números “mágicos”**; estas unidades están dispuestas u organizadas en un juego de **simetrías**; y estas simetrías son simetrías de **contrastes**. Así, pues, si cada uno de los tres principios tiene su estructura propia, los tres juntos integran una estructura, un orden superior; un orden de conjunto. A base de un estudio más detallado -que excedería las dimensiones de este artículo- sería posible, sin duda, establecer la jerarquía de los tres principios dentro de la estructura del conjunto. La cumbre de la triada la ocuparía, si no me equivoco, el principio del contraste; como segundo vendría el principio de los números mágicos y como último, el de la simetría.

VI

Hasta ahora nos hemos estado dedicando sencillamente a describir los principios estructurales usados por Valle-Inclán en **Tirano Banderas**. Ahora ha llegado el momento de intentar su interpretación. Eso significa, naturalmente, que del plano de las seguridades, de los hechos, tenemos que pasar al plano de las inseguridades, de las conjeturas.

Empecemos, sin embargo, por tres seguridades más.

He aquí la primera de ellas: todo lo que hemos hallado en **Tirano Banderas**

pertenece a la poética de Valle-Inclán. Para todos los tres principios es fácil encontrar apoyo o referencia en su libro teórico, que es **La lámpara maravillosa**. Las citas, para confirmarlo, serían tan numerosas que es mejor prescindir de ellas.

La segunda seguridad se refiere al aspecto estético, o más bien esteticista, de la novela. Valle-Inclán, como dice con razón E.S. Speratti Piñero, “se inició en las letras con preocupaciones casi puramente esteticistas” (52). Más tarde abandonó o modificó sensiblemente muchas de sus actitudes juveniles, pero nunca dejó de ser artista refinado y exquisito. Ahora bien, los principios usados en **Tirano Banderas**, cada uno separadamente y los tres juntos, son, precisamente, manifestaciones de un alto grado de elaboración artística, cuadrando perfectamente con la orientación general y permanente del escritor gallego. Una prueba más de lo que he dicho en el párrafo precedente.

La tercera seguridad, por fin, expresa un juicio crítico. La aplicación de cada uno de los tres principios estudiados supone una virtuosidad artística poco común. La combinación o fusión de los tres es, sencillamente, la cumbre de la virtuosidad, especialmente tratándose no de una forma literaria breve, sino de una novela, es decir, de la llamada forma épica grande. Así, el **Tirano Banderas** nos ofrece un testimonio palpable de la extraordinaria maestría que alcanzó Valle-Inclán en la última fase de su actividad creadora.

Pero precisamente esta tercera seguridad provoca una pregunta: ¿Es todo aquel juego ingeniosísimo de magias, simetrías, contrastes, pura exhibición de virtuosidad, o tiene algún fin, algún objetivo? Para encontrar respuesta a esta pregunta tenemos ya que pasar inevitablemente al plano de las inseguridades, de las conjeturas.

Consideremos primero cada uno de los tres principios por separado.

Y empecemos por el más importante de ellos, el contraste. **Tirano Banderas** es, según opinión unánime de los críticos, una novela **esperpéntica**. Y el contraste está precisamente al servicio del esperpento (53). Valle-Inclán, a través de una larguísima serie de agudos contrastes, cuya expresión más cabal es la polaridad “Icono del tirano” - “Paso de bufones”, muestra el abismo que existe entre la apariencia (lo que el tirano quiere ser o parecer) y la realidad (lo que es). La pretendida grandeza del tirano, aniquila por los despiadados contrastes valle-inclanescos, se convierte en caricatura de grandeza, en esperpento. Ahora bien, el esperpento era para Valle-Inclán un instrumento de crítica social. He aquí, pues, el sentido del contraste en **Tirano Banderas**.

La simetría, a mi juicio, tiene por misión especial la de subrayar, confrontando y contraponiéndolos llamativamente, los contrastes. Para confirmarlo citemos otra vez el contraste simétrico entre “Icono del tirano” y “Paso de bufones”.

En cuanto al principio mágico, me parece que éste tiene en la novela varios cargos funcionales (y al mismo semánticos); tal vez no sería desplazado hablar,

a propósito de él, adaptando a este efecto un término químico, de **polivalencia**.

Ciertos indicios -alusiones irónicas a Rubén Darío (54)- permiten pensar que el elemento mágico funciona, entre otras cosas, como parodia del modernismo, arte “mágico” (y rebelión contra el realismo, arte “antimágico”). Y acaso no sólo contra el modernismo, sino también contra el romanticismo, otro arte “mágico”: hay, para no citar más que un caso, repetidas reminiscencias de Espronceda en la mágica y bufonesca escena entre Lupita la Romántica y Nachito Veguillas, en el congal de Cucarachita (55). Parece, pues, que uno de los aspectos de **Tirano Banderas** es el de parodia literaria.

Es posible que esta parodia se refiera, muy concretamente, al propio Valle-Inclán (a su período modernista), adquiriendo así un sabor marcadamente personal. He aquí lo que dice sobre este particular E.S. Speratti Piñero: “El último elemento de esperpentización es recurrir al estilo de las **Sonatas** o recordar algún episodio de aquéllas para ofrecer un contraste particularmente desagradable. La descripción del jardín de la Legación española y la evocación de la ardiente virreina están estratégicamente colocadas antes y después del retrato del ambiguo Ministerio. Si en un momento galante de **Sonata de otoño** Xavier pide a Concha: “¡Déjame ser tu azafata!”, en **Tirano Banderas** es Benicarlés quien dice a Currito Mi-Alma: “Bueno, sírveme de azafata”. El viejo tema de amor queda así más que vacío o petrificado (56).

No se puede excluir la posibilidad de que Valle-Inclán quería, además, captar y expresar artísticamente la conciencia mágica de los indios (57). Es, por lo menos, digno de mención el hecho de que el elemento mágico tiene un papel importante en la vida y en la mente del indico Zacarías, y que en este caso Valle-Inclán lo trata con seriedad.

El elemento mágico funciona también, y ampliamente, como uno de los polos (el polo “icono”) del contraste esperpéntico, convirtiéndose, bajo la acción de este contraste (o más exactamente bajo la acción del polo “paso de bufones”) en caricatura grotesca.

Como acabamos de ver, el elemento mágico tiene cuatro valencias. Y es muy probable que no haya registrado todas. Pero pasemos ya, sin detenernos más en este particular, al conjunto.

He dicho que los tres principios, con sus estructuras respectivas, integran una estructura, un orden superior, un orden de conjunto. ¿Qué función o qué funciones tiene este orden en la novela estudiada? Creo que tiene, por lo menos, dos, las dos fundamentales para el sentido de la obra.

En **Tirano Banderas** Valle-Inclán cuida de mantenerse siempre en un plano muy general. Lo atestiguan, entre otras cosas: el hecho de que la acción está situada en un país imaginario (**Santa Fe de Tierra Firme**); el uso de las palabras y giros pertenecientes a diversos países hispanoamericanos; los nombres que se dan a la moneda (58). Valle-Inclán, evidentemente, quiso escribir una sátira esperpéntica contra la tiranía militar en los países de Hispanoamérica en

general (con esto, por cierto, no digo nada nuevo). Ahora bien, según mi opinión, los tres principios estructurales y el orden por ellos creado están al servicio de esta intención suya. Gracias a ellos, el general Banderas, en su calidad de tirano, aparece no como algo excepcional, extraordinario (es decir, existente fuera de cualquier orden), sino como algo que pertenece y obedece a cierto orden de cosas (orden que Valle-Inclán suponía vigente en Hispanoamérica); como un caso particular de un fenómeno general. Los tres principios en su conjunto funciona, pues, como instrumento de generalización (y en este sentido convergen con los procedimientos generalizadores mencionados al principio de este párrafo). Y ésta es su primera función.

El orden que estamos estudiando, con su exactitud matemática (determinada por el principio numérico) y con su regularidad geométrica (determinada por el principio de simetría), produce la impresión de algo rígido, mecánico. Con razón habla E.S. Speratti Piñero de “mecanismos de situaciones y acontecimientos” en **Tirano Banderas** (59). Ese mecanismo, sin embargo, no se refiere sólo a situaciones y acontecimientos, sino naturalmente también a los personajes que en ellos actúan: el orden implacable, creado por Valle-Inclán, los convierte en títeres mecánicos (60), les quita su calidad humana, los **deshumaniza**. Así, los tres principios estructurales y el orden por ellos engendrado son también, y ésta es su segunda función, instrumento de deshumanización.

Al pronunciar esta última palabra se proyecta automáticamente en la pantalla de nuestra memoria un nombre: Ortega y Gasset. E inmediatamente tras él dos fechas: 1925 (la publicación de **La deshumanización del arte**) y 1926 (la primera edición de **Tirano Banderas**). Ahora bien, dada la proximidad cronológica de las dos obras y la presencia de procedimientos deshumanizadores en **Tirano Banderas**, ¿es posible ver en la novela de Valle-Inclán un eco de las teorías de Ortega?. Creo que no, en realidad no sé si Valle-Inclán, al escribir **Tirano Banderas**, las tenía presentes en la mente. Sin embargo, creo que una confrontación detallada de **Tirano Banderas** con las ideas expuestas en el libro de Ortega llevaría a la conclusión de que el arte de Valle-Inclán, en esta novela, no es un arte deshumanizado en el sentido orteguiano (pensamos al contrario que es un arte profundamente humano); pero este aspecto de la obra analizada ya excede los límites de este trabajo.

NOTAS:

(1) Emma Susana Speratti Piñero, **La elaboración artística en "Tirano Banderas"**. El Colegio de México, México 1957.

(2) "Vivo y trabajo un poco apartado de los grandes centros del hispanismo mundial y prácticamente nunca tengo a mi alcance todo lo que se ha escrito sobre problemas que me interesan como investigador, corriendo así constantemente el riesgo de afanarme por descubrir lo ya descubierto; en el caso presente, este riesgo es particularmente grande, pues lo que he "descubierto" en **Tirano Banderas** me parece tan evidente que me resisto a creer que soy el primero en hacerlo".

(3) Cf. E. Speratti Piñero, op. cit. pág. 43.

(4) Con eso no quiero decir que las presencias "entre bastidores" no tienen ningún sentido y fun-

ción. La mención de don Celes —o más bien la reacción que esta mención provoca en Quintín Pereda— añade una pincelada vigorosa al cuadro de la colonia española radicada en la República de Santa Fe. Y con la mención de Nachito Veguillas (la orden que da Santos Banderas de matarlo). Valle-Inclán da el último —y muy útil— retoque del sanguinario y vengativo tirano. Las presencias "entre bastidores" están pues, perfectamente integradas en el cuerpo de la novela como elementos de caracterización.

- (5) Véase **Tirano Banderas**, Colección Austral, 4ª Edición. 1948, pág. 15.
- (6) Primer libro de la primera parte, ed. cit., pág. 17.
- (7) Primer libro de la primera parte, ed. cit., págs. 20-21.
- (8) Tercer libro de la primera parte, ed. cit., pág. 29.
- (9) Primer libro de la cuarta parte, ed. cit., pág. 77.
- (10) Segundo libro de la cuarta parte, ed. cit., pág. 77.
- (11) Tercer libro de la cuarta parte, ed. cit., pág. 85.
- (12) Sexto libro de la cuarta parte, ed. cit., pág. 99.
- (13) Sexto libro de la cuarta parte, pág. 100.
- (14) Ed. cit. pág. 116.
- (15) Tercer libro de la quinta parte, ed. cit., págs. 122, 123.
- (16) Segundo libro de la sexta parte, ed. cit., pág. 137.
- (17) Tercer libro de la séptima parte, ed. cit., pág. 164.
- (18) Epílogo, ed. cit., pág. 170.
- (19) Ed. cit. pág. 22. Véase también E.S. Speratti Piñero, op. cit., pág. 115.
- (20) Segundo libro de la cuarta parte, ed. cit. pág. 76.
- (21) Sexto libro de la cuarta parte, ed. cit., pág. 100.
- (22) Primer libro de la quinta parte, ed. cit., pág. 113.
- (23) Tercer libro de la quinta parte, ed. cit., pág. 122.
- (24) Segundo libro de la sexta parte, ed. cit., pág. 135.
- (25) Tercer libro de la séptima parte, ed. cit., pág. 162.
- (26) Tercer libro de la séptima parte, ed. cit., pág. 165.
- (27) Véase por ejemplo, ed. cit., págs., 51, 76, 122.
- (28) Ed. cit., pág. 16.
- (29) Ed. cit., pág. 21.
- (30) Ed. cit., pág. 17.
- (31) Ed. cit., pág. 16.
- (32) Ed. cit., pág. 22.
- (33) Ed. cit., pág. 127.
- (34) Ed. cit., pág. 32.
- (35) Ed. cit., pág. 166.
- (36) Ed. cit., pág. 120.
- (37) Ibid.
- (38) Ed. cit., págs. 52 y 54. Véase también Speratti Piñero, op. cit. págs. 74-75.
- (39) Ed. cit., págs. 59-60, 64.
- (40) Ed. cit., pág. 162.
- (41) Ed. cit., pág. 10.
- (42) Ed. cit., pág. 71.
- (43) Ed. cit., págs. 71-72.
- (44) Sexto libro de la cuarta parte.
- (45) Ed. cit., pág. 106.
- (46) Por ejemplo, Nachito Veguillas, en Santa Mónica, se sentía "bajo el poder de fuerzas invisibles, las advertía en torno suyo, hostiles y burlonas" (ed. cit., pág. 124); la vieja rabona, en una situación de índole semejante, "pasaba las cuentas del rosario, sobrecogida, estremecida en el terror de una noche sagrada" (ed. cit., pág. 154).

- (47) Ed. cit., pág. 22.
 (48) Ed. cit., pág. 44.
 (49) Ed. cit., pág. 130.
 (50) Ed. cit., pág. 129.
 (51) Ed. cit., págs. 132-134.
 (52) Véase su obra citada, pág. 9.
 (53) Sobre el contraste como instrumento del esperpento. cf. Alfonso Reyes, **La parodia trágica**, en **Simpatías y diferencias**, 2ª serie, Madrid 1921, pág. 29. cit., según E.S. —Speratti Piñero, op. cit., pág. 16, nota 11.
 (54) Véase **Tirano Banderas**, ed. cit., págs. 23, 147, 156. Véase también E.S. Speratti Piñero, op. cit., págs. 102.
 (55) Sobre éste y otros casos, véase E.S. Speratti Piñero, op. cit., pág. 103.
 (56) Op. cit., págs. 103-104.
 (57) Recordemos a este propósito, sin querer establecer ninguna especie de paralelo, el elemento de la conciencia mágica de los negros haitianos en la novela de Alejo Carpentier, **El reino de este mundo**.
 (58) **Soles** (ed. cit., pág. 64); **bolivianos** (pág. 73); **pesos** (pág. 74); **bolívares** (pág. 95) y hasta **Manfredos** (pág. 59).
 (59) E.S. Speratti Piñero, op. cit., pág. 126.
 (60) Digamos, a este propósito, que Valle-Inclán los utiliza en títeres mecánicos incluso explícitamente. Cítemos, para confirmarlo, uno de los casos que ofrece con prodigalidad el texto de la novela: el tercer libro de la tercera parte se llama "Guiñol dramático". Véase, además, sobre este particular, E.S. Speratti Piñero, op. cit., págs. 97-101.

BIBLIOGRAFIA

- Baquero Goyanes, M. 1970. Estructura de la novela actual. Barcelona. Ed. Planeta.
- Formi Mizau. 1965. Tecniche narrative e romanzo contemporaneo. Milano. Muursia.
- Henry James. 1967. Los europeos. Madrid. Novelas y cuentos.
- Heise Karl H. 1975. El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelistas sociales. Madrid Plator.
- Martínez Cachero, J. M^o 1973. La novela española entre 1939 y 1969. Barcelona. Destino.
- Oldrich Belic. 1969. Análisis estructural de textos hispanos. Madrid. Editorial, Prensa Española.
- Potocha, Jan. 1976. Los intelectuales ante la nueva sociedad. Madrid, Akal.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1967 Narradores de América. Montevideo, Alfa.
- Romero García, Vicente 1976. José Ortega y Gasset. Publicista. Madrid.
- Sánchez, Luis Alberto 1968. Proceso y contenido de la Novela *Hispano-Americana*. Madrid. Gre-dos.
- Varela Jácome, Benito 1967. Renovación de la novela del S. XX. Barcelona. Edit. Destino.

MANUALES

- Historia de la Literatura Española. Angel Balbuena.
- Historia de la Literatura Española. José García López. 1980. Barcelona. Vicens, Universidad.

BIBLIOGRAFIA incluida sobre Valle-Inclán.

- Bárja, César. 1935. Los libros y autores contemporáneos.
- Casares, J. 1916. Crítica profana.
- Fernández Almagro, 1943. Vida y obra de Valle-Inclán.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1944. D. Ramón María del Valle- Inclán.
- Pérez de Ayala, R. 1917-19. Las máscaras.
- Rogelio Sánchez, J. 1914. El teatro Poético. Valle-Inclán. Marquina.
- Salinas, P. 1944. La significación del esperpento o Valle- Inclán, hijo pródigo del 98. En "Literatura Española, S. XX".