

TIRANO BANDERAS, SINTESIS HISTORICA Y ESTETICA
DEL SIGLO XX, VERTIDA EN AMERICA

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como uno de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Artes, en la Universidad de Puerto Rico.

Abril de 1985

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I	
Surgimiento de la estética esperpéntica.....	4
1. Contexto histórico.....	4
2. Fundamento de la nueva estética....	6
3. Goya y Valle; artífices del es- perpento.....	8
4. Valle y la generación del '98.....	12
CAPITULO II	
Valle en América.....	13
1. Viajes y experiencias.....	13
2. Compromiso con América.....	14
3. España en América.....	19
4. Gestación y desarrollo de <u>Tirano Banderas</u>	20
a. Fuentes.....	22
CAPITULO III	
Literaturización del cubismo.....	26
1. Cubismo y esperpento.....	26
2. Tiempo y espacio.....	30
CAPITULO IV	
Cinematografía.....	34
1. Integración al esperpento.....	34
2. Acercamiento o "close up" a la tiranía hispanoamericana.....	37

3. multiplicidad de escenarios.....	41
4. Caracterización de personajes.....	42

CAPITULO V

Teatralidad.....	46
1. Introducción.....	46
2. Máscaras.....	46
3. Caricaturas.....	48
4. Acotaciones.....	50
5. Hispanoamérica teatro quiñolesc.....	50

CAPITULO VI

Estilo y Lenguaje.....	52
1. Lenguaje achulado.....	52
2. Musicalidad.....	53
a. Aliteraciones.....	55
b. Refuerzo estructural.....	56
3. Luz.....	59
a. Claroscuro.....	59

CAPITULO VII

Estructura.....	61
1. Estructura externa.....	61
2. Estructura interna.....	66
a. Prólogo.....	67
b. Capítulos internos.....	70
1. Estructura circular interna....	73
3. Estructura temporal.....	77

CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	90

INTRODUCCION

El habernos deleitado con una especie de Realismo Mágico añejo, en la primera lectura de Tirano Banderas de Valle-Inclán, nos motivó a realizar un estudio meticuroso del contexto histórico y artístico en que se gestó. Para ello fue necesario rasgar todo el misterio y la extravagancia que la leyenda tejió en derredor de su autor para poder develar sus inquietudes estéticas. La personalidad de Valle-Inclán fue víctima de su propio esperpento. Este hecho, en muchos casos, no ha permitido a los críticos trascender su periferia y adentrarse en la complejidad de sus obras.

Es de todos sabido que Valle prodigaba un gran amor a las artes. Ello se denota en la particular confección de sus obras, sin embargo; en Tirano Banderas se da con mayor agudeza y genio. A ello se debe el hecho de que cada día sea mayor el número de artistas modernos que señalan a Valle como el maestro. La estética valleinclanesca resulta ser tan polifacética que logra trascender su momento de gestación y concordar en múltiples aspectos con las artes imperantes en nuestros días. La afinidad del esperpento, en estilo, técnicas y estructuras, con la literatura moderna es sorprendente. Por mediación de nuestro análisis pretendemos evidenciar esa afinidad y destacar la extraordinaria envergadura artística de Valle. Para ello consultamos varias ediciones de la novela, muchas de las cuales resultaron poco

confiables. Tomamos como referencia Tirano Banderas, novela de Tierra Caliente, en: Obras completas. Vol. XVI, Madrid, Opera Omnia, 1927, 362 p. Esta edición se publica al año siguiente de haberse lanzado la edición príncipe. Por tal razón, le conferimos mayor confiabilidad. Todas las referencias a la misma en el desarrollo de la tesis, aludirán a ésta.

Hemos palpado la carencia de estudios de la obra como conjunto. Es aquí donde haremos nuestra humilde aportación. Esperamos demostrar cómo, por mediación del esperpento aplicada a América, Valle logra sintetizar los movimientos estéticos en ebullición y los acontecimientos históricos por él vividos. Conscientes de que nuestro deber es el de arrojar luz sobre el más excelso de los esperpentos valleinclanescos, analizaremos con mayor profundidad el aspecto estructural ya que éste ha sido el menos estudiado. Esperamos que al finalizar la lectura de nuestra tesis admiren y respeten a Valle en igual medida en que nosotros le admiramos y respetamos.

Para la feliz culminación de nuestro trabajo fueron necesarios las acertadas críticas y observaciones del Sr. Eduardo Forastieri, además de su paciencia y apoyo. Reconocemos el esfuerzo de nuestro amable profesor y lo agradeceremos eternamente.

Queremos agradecer, a su vez, a todos aquellos profesores, amigos y allegados que nos insuflaron aliento para

CAPITULO I

SURGIMIENTO DE LA ESTETICA ESPERPENTICA

1. Contexto histórico-cultural. La obra esperpéntica, Tirano Banderas, se gesta en 1923 conjuntamente a innumerables "ismos" surgidas de la post guerra. En dicha época un deseo de superar el anquilosamiento y la confusión imperante anidaba en todo ser humano. Ese fervoroso deseo de superación y renovación promueve el surgimiento de nuevas tendencias políticas, filosóficas y artísticas tales como: existencialismo, futurismo, expresionismo, constructivismo, impresionismo, dadaísmo, surrealismo, socialismo, comunismo, cubismo y muchos otros. El espíritu de renovación y creación cunde en todos los campos. La ciencia hace valiosísimas aportaciones de las que se nutren igualmente los artistas. Entre las aportaciones científicas de mayor trascendencia señalaremos el surgimiento de la cinematografía, las aportaciones de la teoría psicoanalítica, ante todo la teoría del subconciencia y sus implicaciones en la conducta del ser humano. Importantísimos descubrimientos antropológicos a fines del siglo XIX impactan igualmente a los artistas ávidos de novedades.

Los artistas españoles se suman a este impulso renovador. Todos pugnaron por superar el rezago cultural, político y económico existente en su patria. Ramón Gómez de La Serna crea sus Greguerías para 1912, Miguel de Unamuno

publica su "Nivola" Niebla en 1914, donde integra la corriente existencialista a la literatura española. Ortega y Gasset denuncia la deshumanización del arte y la decadencia del género de la novela. Valle Inclán, por su parte, publica La lámpara maravillosa, Ejercicios espirituales en 1916. En este libro deja establecidos muchos de los elementos que conformarán su estética esperpéntica. Veremos más adelante como deja señalados en la misma su nuevo concepto de tiempo, espacio, de la lengua, la música, en fin, deja establecidos los fundamentos de su nueva estética.

El esperpento viene a sintetizar las estéticas del período de post-guerra en España. Los sucesos bélicos vividos por Don Ramón María del Valle Inclán templaron su espíritu de manera distinta a la de sus compañeros de época. Su capacidad intelectual insaciable, su visión escudriñadora, el hambre, el desprecio, la cárcel, la guerra, el espíritu aventurero, la constante lectura, la tertulia y el café le arrecian el temple y lo mantienen al corriente de los nuevos movimientos artísticos, muchos de ellos aún en período de gestación. De ellos ha de nutrirse su estética. Desastre, tragedia, corrupción, vileza, crueldad, abuso de poder, irracionalidad, destrucción y bajeza humana fueron para él hechos reales y cotidianos. Ramón del Valle Inclán vivió el desastre de 1898, en el cual España pierde sus últimos bastiones coloniales en América, decayendo así el imperio más poderoso del mundo. Ya para 1914 se inicia

Primera Guerra Mundial, experiencia hiriente y bochornosa para todo el género humano. En 1917 se sucede el período de la Revolución rusa con todas sus implicaciones políticas. En 1921, en uno de sus viajes a América, Valle vive la experiencia de la Revolución mejicana. En 1925, padece España la cruel dictadura de Primo de Rivera y en 1913 sufre la sacudida violenta del arribo de la segunda república.

2. Fundamentos de la nueva estética Estos sucesos bellicos le hieren profundamente, creando en sí un "esprit nouveau" que desafía y desprecia las normas rígidas del pasado que imposibilitan la aprehensión de la nueva realidad grotesca. Es así como Valle, por mediación del esperpento, crea en España la literatura de la inconformidad y la crisis, rechazando el Pegasus que le lleva al Parnoso poblado de musas clásicas. Para ello, se narcotiza con hachis, clo-roformo, marihuana, opio y va en pos de musas fonambulescas, chulas y daifas.

.....
 Mi musa moderna
 enarca la pierna
 se cimbra, se ondula
 se comba, se achula
 con el ringorrango
 rítmico del tango
 y recoge la falda detrás.¹

¹ Ramón del Valle-Inclán, Tablado de Marionetas, Farsa y licencia de la reina castiza, Apostillón. p. 147.

Unido a esta musa pueblerina de la España de "charanga y pandereta", Valle crea una obra prolífera y polifacética. No sólo rechaza el Parnaso, sino que toma lo que él llama "la otra rivera". Toma posición de demiurgo ya que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Ubicado en la otra ribera adquiere diversidad de ángulos que le permiten captar en toda su vastedad y crudeza la tragedia humana.

Valle descubre una nueva estética, la estética que revaloriza lo feo y lo grotesco como expresión estética paralela a lo bello. Lo feo y grotesco es parte inherente del origen y desarrollo del ser humano por tanto no justifica su repudio. Por tal razón, Valle ha de convertir lo feo y lo grotesco, por siglos repudiado, en el eje de su estética.

Luego de transfigurar su musa en una Dulcinea del Toboso, el "segundo manco glorioso" de España procede a pasearla por el Gallejón del Gato. Allí integra a su estética al antihéroe, el espejo cóncavo le da la imagen trágica de España que pasará a sus obras representada por nuevos protagonistas. Se suma así Valle a la vertiente creadora de Quevedo, Cervantes, Goya e inclusive a la expresión grotesca y deformante de Guernica, de Pablo Picasso. Todos ellos presentan la deformación, la irracionalidad, la deshumanización, la violencia, el vejamen, la vileza, la animalización y la cosificación como comunes denominadores del período histórico por ellos vividos.

3. Goya y Valle; artífies del esperpento. El estudio de la obra de Don Francisco de Goya y Lucientes se hace ineludible para el análisis de la obra esperéntica de Valle Inclán. Este declara a Goya, en Luces de Bohemia, como el artífice del esperpento. Ambos autores vivieron insertados en períodos históricos violentos e inestables. En gran medida las similitudes de su arte corresponden a éste hecho. Veamos:

- a) Ambos se apegaron en un principio a formas clásicas de expresión (cada uno en distintos medio plástico, claro está.)
- b) Luego de una primera etapa conservadora, sufren un cambio drástico en su percepción de la realidad.
- c) Ambos crean nuevas expresiones estéticas para plasmar las trágicas experiencias vividas.
- ch) Exaltan la epopeya popular como aquella que realmente hace aportaciones valiosas a la humanidad.
- d) En sus obras se pone de manifiesto el hecho de que las clases pudientes viven apegadas a la gloria y el poderío español del siglo XV.
- e) Ambos concurren en demostrar la gran fuerza contenida en un populacho descontento por siglos de explotación.
- f) Sus obras demuestran que no hay gloria en morir agrediendo o privando de la vida a otros seres humanos, por lo tanto crean el antihéroe.

- g) Para nuestros autores el dios Marte, el dios gladiador, se ha tornado en un pelele, en un muñeco de guiñol que no se ciñe más los afamados laureles entre fanfarrías, aplausos y vítores, pero si baila con grotesco frenesí báquico la medieval Danza de la muerte.
- h) En la nueva estética el hombre se torna en un "burlador burlado", víctima de sus letales inventos y acciones.
- i) Denotan ambos la existencia de vestigios de los procesos inquisitoriales.
- j) Crean personajes deformados y en continua metamorfosis, animalizados y degradados.
- k) Nuestros autores no desean moralizar, sí herir y crear conciencia.
- l) Sus obras son de tono pesimista.
- ll) Al integrar hechos históricos a sus creaciones, los tornan en testimonios de la época.

A las circunstancias históricas, que hieren de igual forma la sensibilidad de nuestros autores, debemos sumar las técnicas que acentúan aún más su parecido como muy bien apunta George Mañach con respecto al ambiente de Tirano Banderas.

El ambiente en que se desarrolla la acción de Tirano Banderas es un ambiente de luces y sombras, un ambiente de aguafuerte goyesco. (Es irresistible la aproximación entre Valle Inclán y Goya. Hay un parentesco genial entre éstos dos cultivadores del exabrupto y un parecido de técnicas de actitud y hasta de evolución de obra.)²

² George Mañach, Valle Inclán y la elegía de América p. 308.

Aquellos críticos que aún la clasifican como miembro de la generación del desastre, lo hacen de manera arbitraria para facilitar su estudio. Veamos a continuación una amplia gama de criterios que respaldan su exclusión:

- a) Valle no se ajusta a los cánones puramente ideológicos de la Generación del '98.
- b) Lo que caracteriza más la obra de Valle es su deseo de plasmar las nuevas corrientes estéticas.
- c) El género distintivo de la Generación del '98 fue el ensayo, no así en el caso particular de Valle quien se expresa en todos los restantes géneros.
- ch) Valle es el más directo, audaz e hiriente en la crítica contra España. He aquí el porqué de su repudio.
- d) Valle expone crudamente, sin pretender moralizar, ni sentenciar.
- e) En muchos casos sus obras no han sido comprendidas, en el caso del teatro, representadas, debido a su ultramoderna concepción y complejidad.
- f) Su proyección futurista trasciende la problemática noventiochista.
- g) Su creación esperpéntica, constituye una renovación de los anquilosados patrones estéticos en todos sus aspectos: lingüísticos, técnico, estilístico, estructural y temático.

h) Mientras la llamada Generación del '98 se sume en "el sentimiento trágico de la vida", Valle ríe ante los espejos cóncavos del Callejón del Gato, los cuales habrán de proveerle el grotesco esperpento.

i) Valle es el único de los llamados miembros de la Generación del '98 que viaja a América y se penetra con su elemento humano.

Además de lo antes señalado, las innumerables clasificaciones que ha sufrido la obra valleinclanesca dan fe de su trascendencia y complejidad. La misma ha sido clasificada como: noventiochista, modernista, cubista, expresionista, decadentista, surrealista, futurista, absurda y existencialista. Esta abrumadora clasificación constata el hecho de que su estética esperpéntica fue revolucionaria, por tanto incomprendida y repudiada en su época.

4. Valle y la generación del '98. Aunque Valle resulta ser el artista que aglutina, en el esperpento, todas las vertientes artísticas. En boga dentro y fuera de España, no recibió el justo reconocimiento por ello. Nótese que los estudios sobre Valle Inclán son relativamente escasos en comparación a los que atañen a figuras literarias de igual o menor valía en su época. Los críticos confrontan el irresoluble problema de clasificar la obra valleinclanesca ya que no se ajusta a los cánones pre-establecidos de ninguna escuela, generación, movimiento o grupo literario. El propio Valle comprende la imposibilidad de ajuste a patrones literarios de creación. Para designar varias de sus obras se ve en la necesidad de crear nuevos calificativos tales como; Tablado de Marionetas, Tragicomedia de aldea y Esperpento.

Pedro Salinas, Francisco Umbral, Melchor Fernández Almagro y muchos otros críticos son afines en la opinión de que Valle se haya al margen de la Generación del '98. Pedro Salinas lo cataloga como "el hijo pródigo del '98". Los críticos que insisten en considerarlo integrante de la generación noventiochista, reconocen que Valle exhibe particularidades disímiles a los restantes miembros de la misma. En opinión de Azorín, Valle se destaca por ser "...esencialmente poeta, poeta de un modo absoluto. Y de esa su condición dimanaban sus divergencias con los coetáneos..."³

³Azorín, Dos prólogos y dos volúmenes. El escritor que dejó en los objetivos la nota personal de su lenguaje. "El español", [s.d.]

CAPITULO II

VALLE EN AMERICA

1. Viajes y experiencias. Movido por su inquieto espíritu de aventura Valle viaja a América en 1892. Relatos de misterios, ñañigos y supersticiones le avivaron el deseo de allegarse al nuevo mundo. La fascinante tierra mexicana fue la que subyugó con mayor fuerza a Valle. "y decidí irme a México porque México se escribe con X".¹ Alentado por su indómita imaginación se confiere el título de Coronel General de los Ejércitos de Tierra Caliente, título inexistente en el ejército mejicano. Durante su primer estadía en México, Valle vivió el período dictatorial de Porfirio Díaz siguiendo con vivo interés el desenvolvimiento del mismo. A su vez, se desempeñó como redactor de los rotativos "El Veracruzano Libre" y "El Universal". Ya para 1910, Valle Inclán visita Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y Bolivia dictando conferencias en torno a innumerables temas. En 1921 regresa nuevamente a México, vía la Habana, como invitado de honor del Presidente Alvaro Obregón en ocasión de la celebración de las efemérides de la Independencia de México.

Como podemos observar, las experiencias de Valle en América fueron bastas y variadas. A su regreso a España

¹ Alfonso Reyes, Valle Inclán y América, Repertorio Americano, p. 184.

se halla irremesiblemente contaminado de leyenda, misterio, miseria, costumbres, simpatías, afecto y grotesco hispanoamericano. Regresa con una herida sensibilidad que habrá de insuflarle mayor vitalidad y pujanza a su estética esperpéntica. El enigma de la atrayente X, que le indujo a venir a América, se devela. Todo el "realismo mágico" que éstas tierras atesoran, se posesiona de él e incrementa la riqueza artística de su estética. Valle deposita todo ese "realismo mágico" en la creación de Santa Fe de Tierra Firme, país imaginario, a la manera de Macondo, que resulta ser una síntesis de América toda.

2. Compromiso con América. Todo aquel que tenga a bien estudiar la obra que nos atañe ha de palpar, que, como resultado de la experiencia vivida en América, Valle profiere respeto y un profundo sentimiento de confraternización hacia todo lo hispanoamericano. Es, por tanto, que nos sorprende el juicio emitido por Andrés Holguín relativo a la Generación del '98 y su sentir respecto a América. Nos dice Holguín:

...No es raro que la generación del '98, a pesar de predicar con frecuencia la necesidad de un universalismo fecundo, viva de espaldas a Hispanoamérica. El caso de Azorín, para poner un ejemplo, resulta bien típico al respecto, por la manera de adentrarse en su tierra y en el espíritu de España. Ni él, ni Antonio Machado - el otro Machado no existe, en ningún aspecto, ni Pío Baroja, ni Valle Inclán, se preocupan básicamente, por América. Excepcionalmente algunas alusiones o temas objetivos de sus obras:

eso es todo... Hay así una cierta actitud de desdén en general, en esta generación del '98 frente a la América de habla española...²

En opinión de Holguin sólo Miguel de Unamuno mantuvo una "actitud de comprensión y compenetración" con América. Nos sorprende sobremanera este juicio y nos obliga a concluir que Holguin desconoce una parte sustancial de la obra valleinclanesca. La niña Chole, Sonata de Estío, La pipa de Kif, La lámpara maravillosa y sobre todas ellas Tirano Banderas: constituyen una prueba irrefutable, no sólo del interés de Valle por América, sino también de su compenetración y compromiso con su elemento humano. A ellos debemos sumar la íntima amistad sostenida con varios artistas hispanoamericanos, especialmente con Alfonso Reyes y Rubén Darío. Múltiples misivas, dibujos y poemas dan fe de lo antes expuesto. A continuación el singular poema que en honor y deferencia a Valle creara Rubén Darío.

PARA EL SR. DON RAMON

DEL VALLE-INCLAN

Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura,
parece un viejo dios, altanero y esquivo,
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo
y su lado una vida más intensa y más dura.

² Andrés Holguin, Unamuno y América, en: Pedro Gómez, Rafael Moya y Andrés Holguin, Unamuno en Colombia, p. 152.

Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta,
y a través del zodiaco de mis versos actuales
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,

o se me rompe en un fracaso de cristales.
Yo le he visto arrancarse del pecho la saeta
que le lanza los siete pecados capitales.

Rubén Darío³

En el ámbito puramente literario cabe señalar que Valle es el único de los llamados miembros de la Generación del '98 que dedica una obra "orgánica" o total a América, más innumerables señalamientos diseminados por todas sus obras.

Como testigo ocular del abuso de poder español en las colonias, Valle no pierde oportunidad de expresar su repudio.

...En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo⁴ porque existen las Colonias Españolas de América...

En carta cursada a Alfonso Reyes el 20 de diciembre de 1923 Valle afirma:

...Los gachupines poseen el sesenta por ciento de la propiedad territorial: -son el extracto de la barbarie ibera -. La tierra en manos de esos extranjeros es la más nociva forma de poseer. Peor mil veces que las manos muertas. Nuestro México para acabar con las revoluciones tiene que nacionalizar la propiedad de la

³ A centennial celebration. Ramón del Valle-Inclán. 1866-1936, p. 30.

⁴ Ramón del Valle Inclán, Luces de Bohemia, p. 55.

tierra y al encomendero... A más que la revolución de México es la revolución latente en toda la América Latina. La revolución por la independencia, que no puede reducirse a un cambio de visoreyes, sino a la superación cultural de la raza india, a la plenitud de sus derechos y a la expulsión de judíos y moriscos gachupines. Mejor, claro está, sería el degüellen.⁵

Adviértase que la carta anterior es un esbozo a "grosso modo" de Tirano Banderas. Si bien es cierto que en ésta Valle muestra fruición en la descripción de la exuberancia y el exotismo de la naturaleza del nuevo mundo, en ningún momento llega a cobrar mayor relevancia que la problemática que afecta a su elemento humano. Es el hombre americano el que lo inquieta y lo cautiva. Lo inquieta porque se le atropella por hombres escudados tras los sacros ideales de la democracia y el cristianismo; Valle reacciona ante ésta situación, y como muy bien indica en su carta a Alfonso Reyes, exige respeto y la restitución de la dignidad al ente americano.

Valle denuncia la irresponsabilidad histórica de España y de sus innobles instituciones que él cataloga como "extracto de la barbarie ibera" en América.

A manera de ejemplo veamos cómo alude Valle a la colonización promovida por Pizarro;

Hizo la guerra que hace al creyente
Fue tan avaro como valiente

⁵ Emma Sussana Speratti Piñero, La elaboración artística en Tirano Banderas, p. 148.

Y cuchicuerno como el cuchillo
con que a los puercos mató en Trujillo.

(Tuvo en las Indias las mismas manos,
allí son reyes, acá marranos.)

.....

¡Mar de esmeralda! ¡Bosque con manos!
¡Hacienda de Indios! ¡Blancos Patronos!⁶

no hay gloria en el abuso, la explotación y la injusticia. Los representantes del gobierno español en América eran la ralea de España, ineptos, corruptos, incultos, vulgares.

De ahí el compromiso de Valle;

Indio mexicano
mano en la mano
mi fe te digo:
lo primero es colgar al
encomendero y después
segar el trigo.⁷

compromiso que se reitera y logra su máxima expresión en Tirano Banderas.

Así pues, quedamos obligados a rechazar, por mal fundado, el juicio emitido por Andrés Holguin y a secundar el juicio de Alfonso Reyes.

⁶ Ramón del Valle Inclán, La pipa de kif, p. 144-145.

⁷ Francisca de la Fuente, Expresión de América y de los personajes americanos en la obra de Don Ramón del Valle Inclán, Humanidades, p. 114-115.

Por mil partes aparece América en la obra de Valle-Inclán: a veces, de caso pensado; otras, en un vago fondo inconsciente si es que puede hablarse de inconsciencia para un escritor que pondera siempre las siete evocaciones armónicas de cada palabra.⁸

3. España en América. Valle muestra con respecto a América un punto de vista diametralmente opuesto al de sus contemporáneos. España resulta ser una deformación de Europa, e Hispanoamérica una deformidad de la ya grotesca España. Tomemos la opinión de Baroja para contrastarla con la expuesta por Valle:

...España hubiera orientado su vida en un sentido quizás parecido al de Italia a no haber interrumpido su marcha el descubrimiento de América que indudablemente la perturbó y la aniquiló.⁹

Para Valle el proceso es inverso. Es España la nación perturbadora, la que detiene en forma violenta y ultrajante el desarrollo de una civilización extraordinaria. España En América representa a "Saturno devorando sus hijos".¹⁰ España devora sus riquezas, corrompe sus instituciones, explota a sus nativos y retrasa su desarrollo económico y cultural. Además, comparte tras bastidores, sus vilezas con potencias extranjeras tales como Inglaterra, Japón y Estados Unidos. Valle ve en América al laberinto que guarda al mino-

⁸ Alfonso Reyes, Loc. cit.

⁹ Pedro Laín Entralgo, La generación del '98, p. 127.

¹⁰ Canaday, John, Goya and horror, Horizon, p. 99.





tauro español. Valle conoce al monstruo porque vivió en sus entrañas y en su laberinto; vivió su abuso de poder, palpó su corrupción, se condolió de los sufridos y salió en su defensa al denunciar la tiranía. Con el fin de mostrar toda la repugnancia y la bajeza de éstas acciones, Valle extrapola su estética esperpéntica a las revolucionadas colonias hispanoamericanas. La revolucionaria estética emigra a América, con todos sus bártulos y con la misma finalidad de los representantes de la corona, enriquecerse, y lo logra. Se enriquece con la diversidad de elementos étnicos que la componen y su particularísima filosofía de vida, producto de unas civilizaciones sumamente diferentes a las europeas. Se enriquece con el patrón de conducta americano esencialmente violento y supersticioso, con sus costumbres, crónicas, su dictadura militar, su gesta revolucionaria, su falta de solidaridad y con la manifiesta intervención de potencias extranjeras. Todo ésto queda plasmado en Tirano Banderas como un acto de hermandad para con América. En ello radica la importancia de estudiar su gestación y desarrollo.

4. Gestación y desarrollo de Tirano Banderas. Varias misivas cursadas entre Valle Inclán y Don Alfonso Reyes dan constancia de que a fines de 1923 Tirano Banderas comienza a gestarse;

Puebla del Caramiñal.
Noviembre 14, 1923.

Mi querido Alfonso Reyes:

Recibí su carta conmovida y buena, enfermo en la cama, de la cual todavía no me levanto, aun cuando estoy, al parecer un poco mejorado. Mi mal es el que mató a nuestro pobre Nervo... Hace tiempo que sufro este achaque, pero nunca el remalazo había sido tan fuerte. Pasa de un mes que estoy en la cama, aburrido, triste. Si me repongo, espero verle pronto en Madrid. Hablaremos de nuestro México. -Estos tiempos trabajaba en una novela americana: "Tirano Banderas". La novela de un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López, y de don Porfirio. Una síntesis el héroe, y el lenguaje una suma de modismo americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho. La República de Santa Trinidad de Tierra Firme es un país imaginario, como esas cortes europeas que pinta en algún libro Abel Hermant.

Para este libro mío me faltan datos, y usted podría darme algunos, querido Reyes. Frente al tirano presento y trazo la figura de un apóstol, con más de Savonarola que de Don Francisco Madero, aun cuando algo tiene de este Santo iluminado. ¿Dónde ver una vida de "El Bendito Don Pancho"? Trazo un gran cataclismo como el terremoto de Valparaíso, y una revolución social de los indios. Para esto último necesitaba algunas noticias de Teresa Utrera, la Santa del Ranchito de Cavora. Mi memoria ya no me sirve y quisiera refrescarla. ¿Hay algo escrito sobre la Santa? Los libros que tiene para mí, puede mandármelos aquí, y si los acompaña una "Visión de Ana/h/auc" serán doblemente agradecidos. Un abrazo de su invariable.

Valle-Inclán¹¹

El Valle comienza el cuidadoso acopio de los múltiples e insospechados materiales que conformarán su obra maestra desde 1923. Constancia de ello lo encontramos en el rotativo español, "El Estudiante", el cual acoge entre los años

¹¹ Emma Susana Speratti Piñero, Op. cit., p. 147.

1925-1926 cortas narraciones que luego Valle ensamblará, con la pericia y delicadeza de un maestro en vitrales, a la primera edición de Tirano Banderas, que sale a la luz en 1926.

a. Fuentes. En un esfuerzo por descomponer ese magistral vitral valleinclanesco, varios estudiosos han logrado descubrir algunas de las fuentes utilizadas en su fina y colorida confección. J.T. Murcia¹¹ y la Sra. Emma Susana Speratti,¹² por ejemplo, han demostrado que Tirano Banderas, constituye una recreación de La jornada del Río Marañón, de Toribio de Ortigueras y La relación verdadera de todo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado, de Francisco Vázquez. Ambas obras recogen episodios alusivos al primer tirano de América, Lope de Aguirre, y su traición al rey Felipe II.

A su vez, se señalan como obras utilizadas en su elaboración, a La judía, de Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atle y "La carta de "Oscar"", aparecida en el periódico "El Tiempo", de México en 1892 y donde se imprecaba a los corruptos representantes de la madre patria en América.

¹¹ J. L. Murcia, Fuentes del último capítulo de Tirano Banderas de Vallé Inclán, Bulletin Hispanique, p. 118-125.

¹² Emma Susana Speratti Piñero, Acercas de dos fuentes de Tirano Banderas, Nueva Revista de Filosofía Hispánica, p. 530-550.

En 1960, también Joseph H. Silverman lanza un artículo, En torno a las fuentes de Tirano Banderas,¹³ donde apunta la utilización de la obra, Los marañones, de Ciro Bayo en la confección de Tirano Banderas. En el mismo nos señala; "con esto no pretendo insinuar que Valle pudo prescindir de las crónicas, sino sólo hacer ver que el libro de Ciro Bayo siempre estaba allí para servirle de nexo y pauta: un eslabón importantísimo en la cadena que nos conduce hacia una mayor comprensión del arte de Valle-Inclán en Tirano Banderas."¹⁴

Al esfuerzo por descubrir fuentes en la elaboración de Tirano Banderas se suma José Extramira con su artículo, A propósito de algunas fuentes de Tirano Banderas, en éste señala que la obra de B. Mayer, viajero norteamericano, Cartas, in México en lo que fue y en lo que es influye a Valle. Extramira apunta que:

Este relato coincide en numerosos detalles con la pintura que Valle hace en su novela.¹⁵

¹³ Joseph Silverman, En torno a las fuentes Tirano Banderas, en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and works, p. 711-722.

¹⁴ Ibid., p. 719.

¹⁵ José Extramiano, A propósito de algunas fuentes de Tirano Banderas, Bulletin Hispanique, p. 466.

Más reciente aún (1981), el artículo de Michèle Sarrail, Un nuevo enfoque de Tirano Banderas¹⁶, pretende presentar dicha obra como un homenaje de Valle a las ejecutorias de Rubén Darío.

...Don Ramón María del Valle-Inclán celebró por cuenta suya temprano acto conmemorativo del nicaragüense, cuarenta años antes con su Tirano Banderas. Nuestro propósito es enfocar la obra de Valle Inclán como crónica novelada e intemporalizada del modernismo-naciente, imperante, pronto a decaer y resurgir, en América y en España-a través de su gran capitán y en las distintas etapas de su vida: peregrinaciones por América y permanencia en España; es considerarla como una interrogación sobre la esencial contrariedad de Darío, de su ser y su papel literario, leerla como pasquín difamatorio, y finalmente ofrenda de rosas a Darío.¹⁷

Es interesante señalar que Rubén Darío es visto como el gran Tirano Banderas y Don Ramón como el Mayor del Valle pasándose al campo insurrecto.

Comulgan todos los críticos, que tienen como objeto el análisis objetivo de la obra de Valle Inclán, con el juicio emitido por su más asidua estudiosa Emma Susana Speratti Piñero.

...En Tirano Banderas ha habido una verdadera concentración de esfuerzo creador y el resultado ha sido la obra más perfecta de toda la carrera literaria de Valle Inclán.¹⁸

¹⁶ Michèle Sarrail, Un nuevo enfoque de Tirano Banderas, Boletín de la Real Academia Española, p. 53-121.

¹⁷ Ibid., p. 53.

¹⁸ Emma Susana Speratti Piñero, La elaboración artística de Tirano Banderas, p. 70.

Todos concluyen que el trabajo de reelaboración o re-fundición de materiales en Tirano Banderas se ha hecho con tal virtuosismo que lejos de plagiar ha incrementado la musicalidad, el dramatismo, la plasticidad, la eficacia y el valor artístico y estilístico de los mismos. Esto se logra ante todo por la integración de novedosas expresiones artísticas y filosóficas en boga y por el particular ensamblaje y absorción de los mismos por la estructura que resulta ser esencialmente cubista.

CAPITULO III

LITERATURIZACION DEL CUBISMO

1. Cubismo y esperpento. Sabemos que al momento de publicar la "novela de Tierra Caliente", Valle Inclán ya había integrado al esperpento las técnicas, la temática y la perspectiva grotesca de la obra de Goya. Así pues, en ello no ha de radicar la novedad del nuevo esperpento. Esta radica, más bien, en la literaturización del agente perturbador de América: el tirano y en la recreación del ámbito americano mismo; misterioso, conflictivo y desconocido, en anexión a nuevas técnicas como la cinematografía y el cubismo. Estas técnicas no han incursionado el campo literario en el momento de la publicación de Tirano Banderas. Es el cubismo la expresión artística que mayor empatía logra en Valle y la que al ser incorporada al esperpento le insufla mayor novedad y dinamismo. Veamos que correlaciones existen entre el cubismo y el esperpento que propician su acoplamiento perfecto.

En primer lugar, ambas expresiones estéticas se compe-
netran y conviven perfectamente en una relación simbiótica de
nutrición. Valle comulga con la expectativa cubista de crear
un nuevo orden destruyendo en etapas sucesivas para crear un
orden que emane del caos. Cubismo y esperpento resultan con-
comitantes en la creación de un nuevo orden que admita la dis-
torsi3n, la deformaci3n con "matemática perfecta", el compromiso
con las masas y el reconocimiento de la belleza contrahecha.

La estética del arte por el arte se repudia, se considera pueril. Cobra importancia el compromiso con los pueblos oprimidos y la utilización del arte como medio de denuncia de los males por éstos padecidos. Cubismo y esperpento incursionan en la intrahistoria¹ para nutrirse de las pequeñas gestas cotidianas del hombre humilde. Dejan establecidos el hecho de que éste es el agente que promueve los grandes hechos históricos que hacen avanzar la humanidad. La plasmación de ese microcosmo resulta primordial para ambas expresiones artísticas, convirtiéndose así en artes de masas, rompiendo los cánones burgueses de estética; de los cuales hacen burla y escarnio. Rescatan al héroe anónimo de la intrahistoria para mostrar su angustia, su cosmos esencialmente violento y frustrante, su desajuste y desamparo al verse insertado en un mundo inarmónico. El hombre es palpado como un ser desarticulado, ajeno a su medio y a sí mismo. El arte pictórico al que aludimos, al igual que el literario documentan la acelerada deshumanización del hombre. Reiteradamente se le proyecta en una dimensión deshumanizadora y grotesca. El hombre es reducido a objeto, a una infinidad de tipos de muñecos, autómatas, sombra o a múltiples combinaciones de éstos. Lógicamente las acciones de ese ser humano

¹ Para fines de este trabajo nos acogemos a la acepción conferida por Miguel de Unamuno al concepto de intrahistoria.

degradado, resultan grotesca y absurdas. Respaldan pues el postulado de la subconciencia. El hombre ya no es un ser eminentemente racional, sino privado del dominio de sus facultades. Este torna inoperante el postulado que durante siglos señaló al ser humano como la creación más excelsa del universo por su cualidad racional. Hoy el concepto de subconciencia, explica la irracional violencia del ser humano y su constante atentar contra sí mismo y contra su especie. La realidad circundante se plasma entremezclando todas las artes con una libertad sin límites. Desvanecidos quedan, en ésta, los conceptos clásicos de la armonía y de la medida. Esa realidad amarga, las estéticas que nos atañen, logran plasmarla sin subterfugios ni sutilezas. La visión caleidoscópica de éstas busca trascender la apariencia para llegarse a lo más auténtico y trascendental. Innumerables han sido las ocasiones en que éstos han sido acusados de evasionistas y abstractos pero:

...No puede hablarse de abstracción allí donde la vida lejos de evadirse se manifiesta con mayor énfasis.... El carácter, el miedo, la rabia, la pasión, la angustia, han pasado a formar parte del acerbo documental del arte con un énfasis mucho mayor que el ejercido por ellos antes de la inauguración de la expresión contemporánea...²

En las nacientes estéticas la denuncia se hace patente pero exenta de juicios de moral.

² José M. Moreno Galván, Autocrítica del arte, p. 31.

No hemos podido fijar la fecha en que Valle entra en contacto con el cubismo. En nuestras indagaciones encontramos las afirmaciones que al respecto hiciera el Sr. Joaquín Casaldüero:

...No sé si será posible fijar la fecha del descubrimiento del Cubismo por Valle Inclán. A mí me dijo, hacia 1920 y tantos, que estaba escribiendo una novela cubista. Supongo que era Tirano Banderas. En esa época yo no sabía lo que era cubismo, pero me parecía imposible que D. Ramón pudiera penetrar en el arte de Picasso. Después, al leer lo que él llamaba Cubismo -juego geométrico de luz me confirmé en su incapacidad de captar la nueva visión del mundo. Valle Inclán creía que le bastaba con encerrar la luz en un esquema geométrico... para desposeerla de su: contenido sensorio...³

El Sr. Casaldüero hubiera podido ser el pionero en el enfoque cubista de Tirano Banderas, pero lamentablemente su "análisis" se circunscribió a señalar los "juegos geométricos de luz". Análisis intrascendente ya que no logró descubrir las correlaciones existentes entre los postulados que rigen a ambas estéticas. No logró visualizar los conceptos cubistas funcionando en las técnicas, el estilo, en la imagen concisa y abarcadora de América y, sobre todo, en el innovador andamiaje estructural de la obra.

Para refutar el análisis, a nuestro juicio superficial, del Sr. Casaldüero, expondremos el emitido por el Sr. Ricardo Gullón:

³ Joaquín Casaldüero, Observaciones sobre el arte de Valle Inclán, en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works, p. 152.

La estructura de Tirano Banderas es comparable a la del cuadro cubista según Valle lo entendía: acumulación de fragmentos, fuerzas en pugna y en equilibrio, potencias explosivas y marco de contención...⁴

2. Tiempo y espacio. Valle logra ensamblar en hacinado espacio y en vertiginoso tiempo, múltiples y en ocasiones dispartados materiales, con tal pericia que estremece al lector por su extraordinario valor plástico. Todo esta amalgama de luz, color, tiempo y espacio en comprimida y poco tradicional disposición revela una configuración de cuadro cubista. El espacio, novelesco, cobra nueva significación y dimensión al acuñar las técnicas cubistas.

[Conjuntamente al surgimiento del cubismo],,, nació [así] una nueva dimensión del espacio pictórico, o sea, el sentido de una dimensión que excluía la idea de la distancia, el vacío y de la medida, en suma del espacio material, que dejaba lugar a un espacio evocativo, verdadero, no basado en la ilusión. En este espacio los objetos podían abrirse, distenderse, sobreponerse, deformando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva "creación" del mundo, de acuerdo con las leyes de un criterio intelectual propio: una verdadera operación de demiurgo. He aquí en qué consiste lo que se ha llamado el platonismo cubista.⁵

Valle trasciende el escaso y limitativo espacio "temporal" donde todos los materiales se aglomeran y atentan contra las fronteras estructurales. Nuestro autor se acoge al tiempo

⁴ Ricardo Gullón, Técnicas de Valle Inclán, Papeles de Son Armadans, p. 29.

⁵ Mario de Micheli, Las vanguardias del siglo XX, p. 196.

"evocativo". Este permea toda la obra, permitiendo el acodo de distantes períodos históricos: proféticos unos, legendarios otros. Permite, a su vez, la dispersión o reunión de múltiples escenarios y expresiones lingüísticas.

En 1923 en carta dirigida al Sr. Alfonso Reyes, Valle señala:

...Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente me preocupa...⁶

Espacio y tiempo han de ser "llenados" con una apretada síntesis de hechos históricos anacrónicos que cobran intensidad y dinamismo con la particular disposición que le confiere Valle. En dicha disposición realidad y fantasía se confunden. En Tirano Banderas;

...El tiempo parece haber prolongado todas las acciones suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactos, cristalizados, nítidos, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana...⁷

Adviértase como el propio Valle señala la conexión existente entre su concepto temporal y el absurdo. El tiempo ha de fluctuar "entre la eternidad y la nada". Veamos a continuación el excelente resumen del Sr. Loveluck alusivo

⁶ Reyes Alfonso, Algo más sobre Valle Inclán, en: Simpatías y Diferencias, p. 244.

⁷ Ramón del Valle Inclán, Tirano Banderas, p. 136.

a la comprensión de tiempo y espacio, a la manera cubista en la construcción de Tirano Banderas.

...Lo que más se destaca de la construcción de Tirano Banderas es su cubismo. Aunque la acción de la novela ocurre dentro de unos dos días este corto período de tiempo abarca todo el siglo diez y nueve y la primera parte del siglo veinte mediante unos anacronismos hechos a propósito. El autor nos dice que Santos Banderas había luchado contra los españoles en el Perú, (c. 1824); Emilio Castelar es ministro en España (1873-1874); predominan el positivismo materialista y los científicos (c. 1880); el petróleo es codiciado por los Estados Unidos (c. 1900); y la revolución agraria es sugerida por la Revolución Mexicana de 1910. Apenas si hay una progresión cronológica. A veces, el autor se siente obligado a recordarnos que todavía es el Día de los Santos, porque hay tanta acción que es difícil pensar que todo sucede al mismo tiempo.⁸

La revolucionaria estructura temporal se hermana al cubismo por su carácter deformante. La conexión entre las escenas se establece por mediación de "vasos comunicantes" tan bien pulidos y ensamblados que resultan muchas veces casi imperceptibles. Estos confieren a la obra la sensación de estar desarticulada como un cuadro cubista. Esta desarticulación es aparente. El autor exige así la co-participación del lector para crear la síntesis u ordenación de todas las partes, al igual que el pintor cubista exige al observador la articulación de la totalidad del cuadro aunando los elementos dispersos y creando relaciones entre ellos.

⁸ Juan Loveluck, La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comprensivo de Nostramus, Le Dictateur, Tirano Banderas y El señor presidente, en: Seymour Menton, La novela hispanoamericana, 1969, p. 230-276.

El cubismo y el nuevo concepto del grotesco resultan ser elementos sin parangón para plasmar el caos, la confusión, el escarnio, la violencia, la explotación y la crueldad de los cuales han sido víctimas los países hispanoamericanos desde su descubrimiento hasta nuestros días. Encerrar lo más caracterizador de una Hispanoamérica convulsionada en un tiempo y un espacio tan limitados resulta afixiante; logrando así comunicar eficazmente encierro y falta de libertad. La estructura cubista de sucesivos cortes logra comunicar la falta de comunicación y solidaridad, y la violencia que éstas destilan. Aprehendemos a una sociedad y a un arte sin nexos patentes. En busca de esos nexos las masas generan violencia, para liberarse del yugo que las somete y los tiranos generan mayor violencia aún para aplacarlas. Veamos un ejemplo de cómo la violencia generada por las masas es repelida por los gendarmes del tirano.

Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas, convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos...⁹

Analizando detenidamente lo antes citado podemos concluir que Valle para 1926, once años antes, ya había creado el esbozo de la obra maestra de Pablo Picasso: Guernica.¹⁰

⁹ Ramón del Valle-Inclán, Op. cit., p. 84.

¹⁰ Alfred H. Barr, Picasso. Fifty years of his art., p. 200.



CAPITULO IV

CINEMATOGRAFIA

1. Integración al esperpento. La integración del Cubismo al esperpento respondió, en primera instancia a un deseo de innovación. En segunda instancia se dio como resultado del deseo valleinclanesco de apresar la compleja, amarga y a la vez fascinante tiranía de una Hispanoamérica resquebrajada. A ello también respondió la utilización de técnicas cinematográficas. Indudablemente Valle toma del naciente arte cinematográfico el concepto de "montaje". Este le permite aglutinar materiales diversos, contrarios y deformantes logrando así reflejar el inquietante mundo americano.

Valle es considerado como la primera figura, tanto en el ámbito español como en el hispanoamericano, en percibir el caudal de posibilidades que la tecnología cinematográfica podía insuflar a la literatura.

La acción simultánea, el contrapunto, el acefalismo de la novela hacen su aparición en España, por primera vez, con Valle...¹

Sorprende la pericia que exhibe en su manejo ya que para su época ésta se hallaba en etapa incipiente. Este dominio quizás se deba al hecho de que las técnicas cinematográficas se hallan en perfecta consonancia con el concepto de demiurgo o de "tercera ribera"; primordial fundamento esperpéntico.

¹ Francisco Umbral, Valle Inclán, p. 122.

...Comenzaré por decirle-declara-que creo que hay tres modos de ver el mundo artístico o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.²

Valle utiliza en sus esperpentos la tercera...

...Es una manera muy española, manera que demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos...³

Cinematografía y "tercera ribera" le permiten tomar posición demiúrgica para poder captar la acción desde arriba, a distancia y con diversos ángulos. El autor trata de evadir en todo momento la compenetración con sus personajes o "muñecos". Esta misma posición es asumida por Santos Bandera, quien aparece reiteradamente "agaritado en la ventana", en posición de demoniaco demiurgo y repudiando la compenetración con su pueblo aborigen. Uniendo la perspectiva de "tercera ribera" a las innovadoras técnicas cubistas, se hace posible la dislocación de la "superficie plana" y lineal de la novela tradicional. Dicha dislocación no está hecha de manera arbitraria o caprichosa, sino en fiel cumplimiento del postulado, que alude a deformación en la estética esperpéntica:

² Antonio Buero Vallejo, De rodillas, de pie, en el aire, Revista de Occidente, p. 135.

³ Ibid.

La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta...⁴

Se desprende de lo antes citado que los materiales a ser insertados en la estética esperpéntica son meticulosamente seleccionados, analizados y posteriormente "deformados" con matemática perfecta. El objetivo es darle al material mayor significación y alcanzar unos efectos ya premeditados. Este proceso guarda conformidad con los postulados del cubismo y con el concepto de "montaje" en cinematografía. No existe rivalidad entre las estéticas. Cuando detenemos la acción para analizarla encontramos que la técnica es pictórica, específicamente cubista. Por el contrario, cuando la captamos en su particular montaje y secuencia, en vertiginoso movimiento, con gradaciones marcadas de luz, sombra y sonido la escena resulta cinematográfica.

El "montaje" en Tirano Banderas es alternante. Montaje de causa y efecto. Ello permite crear una estructura innovadora y desconcertante en la época, ya que hizo factible, en la literatura, la anulación del tiempo cronológico. El tiempo adquiere infinitas proyecciones. Tiempo y espacio logran apresar pasado, presente y futuro y proyectarlos en forma simultánea. Las acciones en ocasiones se detienen,

⁴ Ramón del Valle Inclán, Luces de Bohemia, p. 106.

se invierten o se repiten. Valle logra ser el pionero en la literaturización de técnicas y conceptos cinematográficos. A éstas agrega su prodigiosa imaginación, su fina sensibilidad, y su grotesca estética esperpéntica para producir su más genial obra, Tirano Banderas.

Armonizadas las técnicas esperpénticas cubistas y cinematográficas surge un nuevo ensamblaje para el relato que logra extraer mayor valor funcional y connotativo a los elementos de su composición.

2. Acercamiento o "close up" a la tiranía hispanoamericana.

Armado con éstas, tiene el arrojo de tomar un "close up" o acercamiento a la tiranía hispanoamericana. Logra captar lo más significativo y permanente de ésta; y también su consecuencia más funesta, la fragmentación de los ámbitos políticos, económicos y sociales. Hispanoamérica aparece como un laberinto encendido por infernales antagonismos, que atentan contra sí: intervención extranjera, una violencia voraz, su topografía y su lengua. Dicha fragmentación adquiere corporeidad con la utilización de las técnicas cinematográficas.

...Es el cine el gran introductor en la conciencia actual de ese sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario.⁵

⁵ Zamora Vicente, Realidad esperpéntica, p. 156.

A pesar de la fragmentación Valle logra penetrar en la intrahistoria americana donde es práctica cotidiana transgredir lo real y penetrar en lo mágico. Para que la penetración resulte más eficaz, Valle viaja, lee, consulta, logrando así crear una imagen abarcadora y a la vez concisa de América, jamás superada en nuestra literatura.

Como apuntáramos anteriormente, Valle se documenta para poder rasgar el velo de la apariencia y poder develar la realidad vivida por las colonias hispanoamericanas y manifestarlo en el acercamiento. Dicho acercamiento hará hincapié en la denuncia de la confrontación entre las clases que luchan por la conservación del poder tiránico, contra los que lo repudian agregando a éstos una masa víctima. En Tirano Banderas vemos como el modelo de héroe burgués se pasea por el Callejón del Gato, se humaniza, se compenetra con el dolor, la carencia, la injusticia y el grotesco; pan de cada día para los desposeídos. Veamos como Valle logra captar el tríptico antagonismo social de Hispanoamérica.

Al dar inicio la novela se han consumado las luchas de independencia. Nos encontramos con los vestigios de una clase burguesa española, resentida, que despliega esfuerzos para reestablecer y fortalecer los vínculos con la "deformación grotesca de la civilización europea": España. Lógi-

camente las luchas de independencia han afectado adversamente sus intereses de terratenientes, gobernantes y comerciantes. Es esta clase, a la que Valle despectivamente llama "gachupines", la responsable de sostener el gobierno "marioneta" de Santos Banderas. Esta ha dado libre acceso a los extranjeros que saquean y minan las riquezas del país. Sustentan todos ellos un irracional desprecio hacia la masa, a la cual le aplican "pan y circo",⁶ pues pueblos que se divierte no conspira. Se genera entre los españoles un recrudecido antagonismo y desprecio hacia el elemento aborígen, hacia la masa. Esta resulta ser una clase fragmentada y no solidaria, una aglutinación de pobreza, enajenación y gran apego religioso. Dicha masa aún no tiene conciencia de su poder para promover un cambio radical que la beneficie.

Entre la clase española, "burguesía criolla", y la masa se entabla lo que Ariel Dorfman llama la "Violencia vertical y social",⁷ donde se ejercerá presión entre ambas partes. Cuando el gobierno recibe violencia de la masa incrementa la tortura, el vejamen, la afrenta y la injusticia. El pueblo, por su parte, responde con desorientación y sumisión.

La clase criolla intenta promover el cambio desde sus posiciones de terratenientes, utilizando la masa aborígen. A esta clase pertenecen Don Roque Cepeda, jefe ideológico de la revolución, y Filomeno Cuevas, quien propulsa el levantamiento en armas contra el tirano con el objetivo de promover

⁶ Ramón del Valle Inclán, Tirano Banderas, p. 337.

⁷ Ariel Dorfman, Imaginación y violencia en América, p. 17.

el cambio y alcanzar la verdadera superación del estado de coloniaje. Por el andamiaje estructural de la obra, serpiente que se muerde la cola, inferimos que esa violencia hasta el momento agazapada, latente y que permea a todas las clases sociales sin distinción, es devorada por sí misma.

...La violencia, dios de ese mundo laberíntico atraviesa todas las acciones, uniéndolas como un denominador común.⁸

Se desvanecen las ideas que sustentaron la utilización de la violencia y se retorna a la opresión y explotación de los poderosos contra los desvalidos.

Respondiendo a ese mundo quebrado, confuso y violento, Valle crea una estructura de reiterados cortes, repeticiones y de ritmo fatigante.

...La fragmentación formal de la novela americana es un correlato narrativo del abrupto, resquebrajado, casi epiléptico dominio que ejerce la violencia en los cuerpos de los hombres.⁹

El fenómeno de lograr esa aprehensión estructural de una Hispanoamérica resquebrajada, señalada por Dorfman, se engendró en 1927, en el seno de la estética esperpéntica aplicada a Tirano Banderas.

⁸ Ibid., p. 31.

⁹ Ibid., p. 24.

Las técnicas cinematográficas son igualmente aplicadas a la proyección de escenarios y a la caracterización de personajes. Veamos:

3. Multiplicidad de escenarios. Sólo por mediación de técnicas cinematográficas es posible la captación de los múltiples escenarios de la novela y sus infinitas y rápidas transmutaciones. Como es de todos sabido, Tirano Banderas se desarrolla en Santa Fe de Tierra Firme, específicamente en Punta Serpiente, especie de paraíso perdido. Punta Serpiente está en función simbólica de toda América, resultando ser un escenario dentro de otro escenario. Punta Serpiente contiene en sí escenarios más chicos, entre ellos San Martín de los Mosenenses, un antiguo convento que "...era por mudanza del tiempo, cuartel del Presidente Don Santos Banderas. Tirano Banderas".¹⁰ Ese antiguo convento exhibe a su vez un decorado que resume su utilización para martirios y conspiraciones.

...Sobre la cal de los muros, daban sus espantos malas pinturas de martirios, purgatorios, catafalcos y demonios verdes...¹¹

Santa Mónica es el escenario que mayor capacidad tiene para metamorfosearse. Este es simultáneamente monasterio,

¹⁰ Ramón del Valle Inclán, Tirano Banderas, p. 21

¹¹ Ibid., p. 96.

prisión de reos políticos, barco en zozobra y teatro. Su arquitectura es de monasterio y en el se da la conversión política de Marcos. En el se aprisiona injustamente a los oponentes del régimen de Santos Banderas. La metamorfosis a "castillote teatral" se da con la llegada del bufón, Nachito Veguillas. El constante batir de las olas contra sus muros y la confusión reinante en su interior lo convierten en barco en zozobra. Su alcaide, Irineo Castañón, nos recuerda al mítico Caronte dirigiendo la embarcación, (Santa Mónica), tripulada por reos condenados a muerte, por aguas tenebrosas e infectadas de tiburones.

Comulgan en la obra diversidad de escenarios, indumentarias, comidas, bebidas, topografías y giros lingüísticos. Estos no se presentan en forma dispersa sino "...como podría agruparlos en la pantalla, en busca de grandes valoraciones de color típico acumulado, un productor cinematográfico de genio.."12

Los parámetros fronterizos de la novela se reducen o se amplían, se dispersan o reconcentran en la medida que el lector-espectador asocie las referencias a las diversas zonas suramericanas o caribeñas.

4. Caracterización de personajes. El nuevo esperpento cinematográfico insufla novedad y lozanía a la caracterización

¹² Martín Luis Guzmán, Tirano Banderas, Repertorio americano, p. 96.

de personajes. En algunas ocasiones, logra crear imágenes de extrema nitidez, en otras, imágenes difuminadas pero de cuidadosa pulcritud, permitiendo que toda caracterización incube una interpretación. Valle no ahonda en el perfil psicológico de los personajes, ya que para nuestro autor son muñecos que carecen de voluntad o sentimientos. Estos sólo ejecutan aquellos ademanes o gestos que su papel designado le imponga. La especial atención concedida a gestos, muecas y ademanes nos recuerda al cine mudo que, al no tener apoyo en la palabra, explotaba la mímica. Ese rasgo caracterizador del personaje será presentado por mediación de un "close up" o acercamiento. El "close up" del tirano recae sobre su mueca verde con su "verde salivilla" y "verde veneno". Lo veremos en transformación constante. En ocasiones se verá como: calavera y garabato de lechuzo, en otros, como momia taciturna, rata fisgona y de muchas formas más. En el caso del Coronelito Gándara recae sobre su "panza de dios tibetano". En Zacarias, sobre la cicatriz en el rostro por la cual recibirá el mote de Zacarias, El Cruzado. En el caso del Barón de Benicarlés se acentúan sus "ojos huevones" y sus "manos de odalisca". En un especial acercamiento a este personaje podemos palpar la importancia del maquillaje en su particular caracterización.

El Ministro de Su Majestad Católica sonreía, y sobre la crasa rasura, el colorete abriéndose en grietas, tenía un sarcasmo de careta chafada. Se consternó Don Celes:

-Mariano, es asunto muy grave. Precisa que, puesto de acuerdo, lo silenciemos.

-¡Carísimo Celestino, es usted una virgen inocente! Todo eso carece de importancia.

En la liviana contracción de su máscara el colorete seguía abriéndose, con nuevas roturas, Don Celes acentuaba su gesto confidencial:¹³

En el episodio citado se puede constatar la degradación a que es sometido el Barón. El acercamiento nos permite palpar el franco deterioro del maquillaje del ministro de España, reducido a rídículo petimetre y pelele que se vanagloria en representar a una España decadente.

Además de los acercamientos: las escenas de cámara rápida, cámara lenta, escenas simultáneas o paralelas, tomas a distancia; restrospecciones y cortes son igualmente utilizados. Los cortes resultan torpes, bruscos, demasiados evidentes como debieran ser en la etapa inicial del cine.

Veamos un ejemplo:

Frente a la Legación Inglesa había un guñol de mitote y puñales. El coche llegaba rozando la acera. El cochero inflaba la cara deteniendo los caballos. El lacayo estaba en la portezuela, inmovilizado en un saludo. El Barón, al apearse, distinguió

¹³ Ramón del Valle Inclán, Op. cit., p. 294-295.

vagamente a una mujer con rebocillo: Abría la negra tenaza de los brazos, acaso le requería. Se borró la imagen; Acaso la vieja luchaba por llegar al coche... La vieja, los brazos como tenazas bajo el rebocillo, iniciaba su imagen. Pasó.¹⁴

Nótese la brusca inserción de "se borró la imagen", "iniciaba su imagen" y "pasó". Estos resultan ser movimientos torpes y vertiginosos.

En la siguiente escena podemos ver como Valle logra coplar técnicas cinematográficas a las ya dominadas técnicas teatrales.

...El General Banderas había entrado en la recámara, estaba entrando, se hallaba de espaldas, podía volverse, y todos se advertían presos en la acción de una guiñolada dramática...¹⁵

La escena citada nos da la idea de que la cinta ha sufrido un desperfecto y la figura captada se mueve sin control.

Concluimos pues, que al igual que las técnicas cubistas, las técnicas cinematográficas no rivalizan con los postulados estéticos del esperpento, permitiendo así su integración al mismo.

¹⁴ Ibid., p. 306-307.

¹⁵ Ibid., p. 85.

CAPITULO V

TEATRALIDAD

1. Introducción. Cinematografía y cubismo confieren novedad y mayor riqueza plástica al esperpento. A éstos debemos agregar la teatralidad, es algo inherente y distintivo en todos los personajes esperpénticos. Tirano Banderas no es la excepción ya que tiene una patente influencia de la Comedia dell'arte Italiana.

Los personajes actúan conscientes en todo momento de su papel dramático. Por tanto, ninguno ha de escapar al epíteto de falso o engañoso. Tirano Banderas viene a ser una especie de farsa donde en múltiples ocasiones los personajes olvidan sus líneas.

2. Máscaras. Esta farse poco a poco se transforma en carnaval chavacano donde los personajes trocan sus máscaras. A manera de ejemplo, veremos al Coronel López de Salamanca al ser llamado a comparecer ante Tirano Banderas:

...El Coronel Inspector entró, recobrado en su máscara de personajes.¹

Aquí Don Celes olvida sus líneas y el Barón de Benicarlés le advierte:

...¡Carísimo Celestino, pero si está usted haciendo mi rol.²

¹Ramón del Valle Inclán, Tirano Banderas, p. 86.

²Ibid., p. 292.

El Coronel de la Gándara al ser descubierto por el tirano se quita su máscara;

...Yo hacía política revolucionaria y he sido descubierto, y antes de ser tronado me arranco la máscara...³

Tirano Banderas no escapa al dramatismo de la farsa al recibir a Don Roque Cepeda:

...Tirano Banderas, con cuáquera medida hacía la farsa del acogimiento.⁴

Los personajes no logran en ningún momento liberarse de la voluntad de su tiránico autor. Este, ajustándose a la concepción demiúrgica existencialista, los manipula y los somete suprimiéndoles el albedrío. Como resultado de dicha supresión los personajes quedan reducidos a muñecos de muy variadas categorías. Se suceden muñecos de trapo (peponas), de alambre, muñecos de guiñol y arlequines, los cuales tendrán como pieza indispensable de su ajuar una máscara grotesca. Gestos ridículos, rictus de dolor, angustia y violencia han de ser las características más relevantes de la misma. La máscara es un elemento trascendental en el desarrollo de las artes en general y del esperpento en particular. En La lámpara maravillosa, Valle señala la importancia que la misma reviste para él:

³ Ibid., p. 178

⁴ Ibid., p. 322.

Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos.⁵

La máscara nos auna, en opinión de Valle, a antiquísimos antepasados, haciéndonos portadores y transmisores de dudas y angustias milenarias. La máscara guarda tras de sí miles de máscaras del tiempo. A su vez, sobre nuestra máscara se crearán nuevas máscaras en sucesión infinita. La máscara nos permitirá ajustarnos a la multiplicidad de roles que la vida nos obliga a representar. El hombre, al igual que los personajes en Tirano Banderas, se escuda tras ella en un fallido intento por camuflar su angustia y desamparo.

3. Caricaturas. No satisfecho con las degradaciones y las máscaras impuestas a los personajes, el autor los reducirá a caricaturas. Las que han de aportar un avinagrado humor a la obra. Quevedo, Diego Torres de Villorroel, Solana y Goya hallan en Valle Inclán un digno sucesor. La caricatura de mejor acabado en la obra corresponde a Nachito Veguillas, quien resulta ser "una nariz a un hombre pegado" ya que siempre aparece con su "Alcuza llorona pingando la moca..."⁶

La caracterización de los personajes va en consonancia con su

⁵ Ramón del Valle Inclán, La lámpara maravillosa, p. 140.

⁶ Ramón del Valle Inclán, Tirano Banderas, p. 140.

temple moral, por tanto, no se afecta negativamente la verosimilitud de la obra. La caricaturización no es excesiva, proporcionando así equilibrio entre lo emotivo y lo burlesco.

En aparente envilecimiento contra los personajes, Valle los animaliza, los reduce a objetos mecánicos, a sombras o a un mero estado anímico. A manera de ejemplo tomaremos a Don Celes. Su caracterización corresponde al personaje de Pantalón de la Comedia dell'arte Italiana. Este ha de vestir una botarga⁷ que se infla o desinfla proyectando así su estado anímico y su quebradiza moral. Por mediación de la misma, Valle ridiculiza y torna grotesco el falso sentimiento patriótico del gachupín. Más tarde, Don Celes se deshumaniza y se torna objeto.

Andando en la punta de los pies con mecimiento de doble suspensión, la botarga llegó a la puerta...⁸

De esta infinita combinación de elementos deformantes y deshumanizantes surge el sabor grotesco de la obra; arma que blandirá el esperpento para captar y plasmar estéticamente la crisis existencial del siglo XX en general y la crisis de Hispanoamérica en particular.

La deshumanización ha de dar la tónica al esperpento. Como apuntáramos en el capítulo anterior, todos los personajes

⁷ Botorga, calzón ancho y largo. Vestido ridículo de varios colores usado en algunas representaciones teatrales. Especie de embuchado.
: Vox, Diccionario general de la lengua española, p. 240

⁸ Ramón del Valle Inclán, Op. cit., p. 47.

lindan entre el mundo terrenal y el más allá; lo que torna su actuación aún más grotesca. Los personajes se tornan irracionales, vacíos e inauténticos, forzados a constantes acciones ridículas.

4. Acotaciones. Por todo lo antes expuesto, Tirano Banderas ha sido señalada por muchos como "novela teatral". Ricas acotaciones anteceden las escenas especificando en forma minuciosa la disposición de la luz, el movimiento de los personajes, su vestuario, y gestos. Veamos a manera de ejemplo la escena de Don Celes en espera de la entrevista con el tirano:

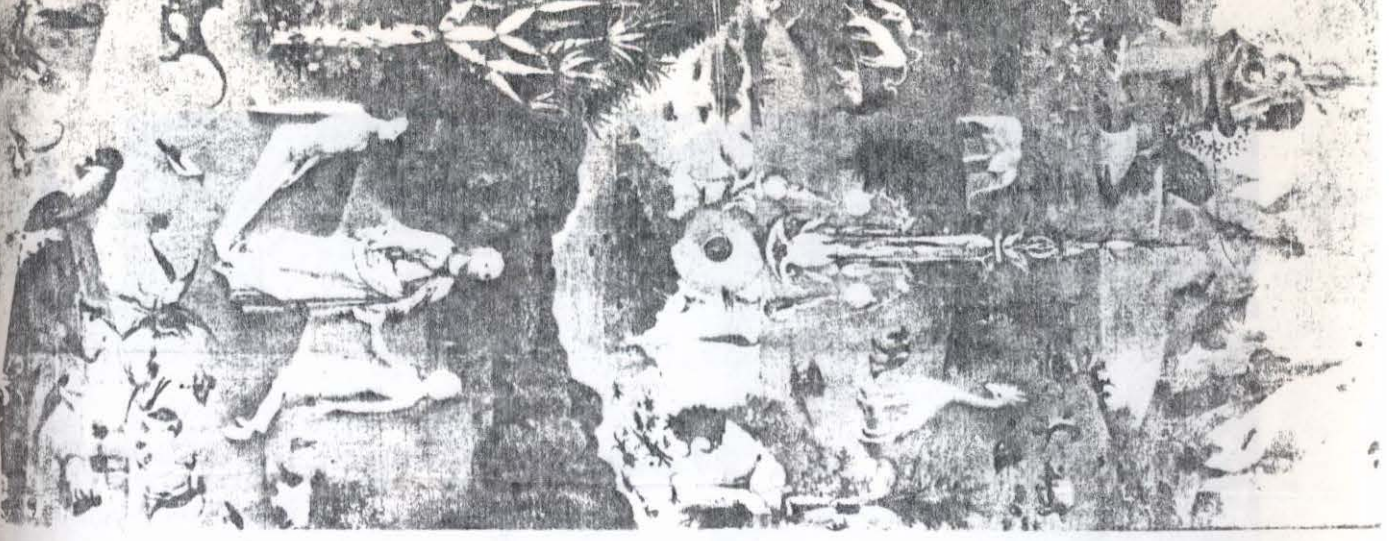
Don Celes Galindo, el ilustre gachupín, jugaba con el bastón y el sombrero mirando a la puerta de la recámara: su redondez pavona, en el fondo mal alumbrado del basto locutorio, tenía esa actitud petulante y preocupaba del cómico que, entre bastidores, espera su salida a escena. Al Coronel-Licenciado, que asomaba y tendía la mirada, hizo reclamo, agitando bastón y sombrero. Presentía su hora, y la trascendencia del papelón le rebosaba...⁹

Esta escena encierra en sí varios señalamientos relativos a la luz, vestuario, movimiento y gestos con léxico alusivo al teatro.

5. Hispanoamérica, teatro guiñolesco. La teatralidad de la obra es total aunque se intensifica en los capítulos Guiñol dramático y Paso de bufones. Estos capítulos refuerzan la idea de una dictadura y una revolución reducidas a repre-

⁹ Ibid., p. 91.

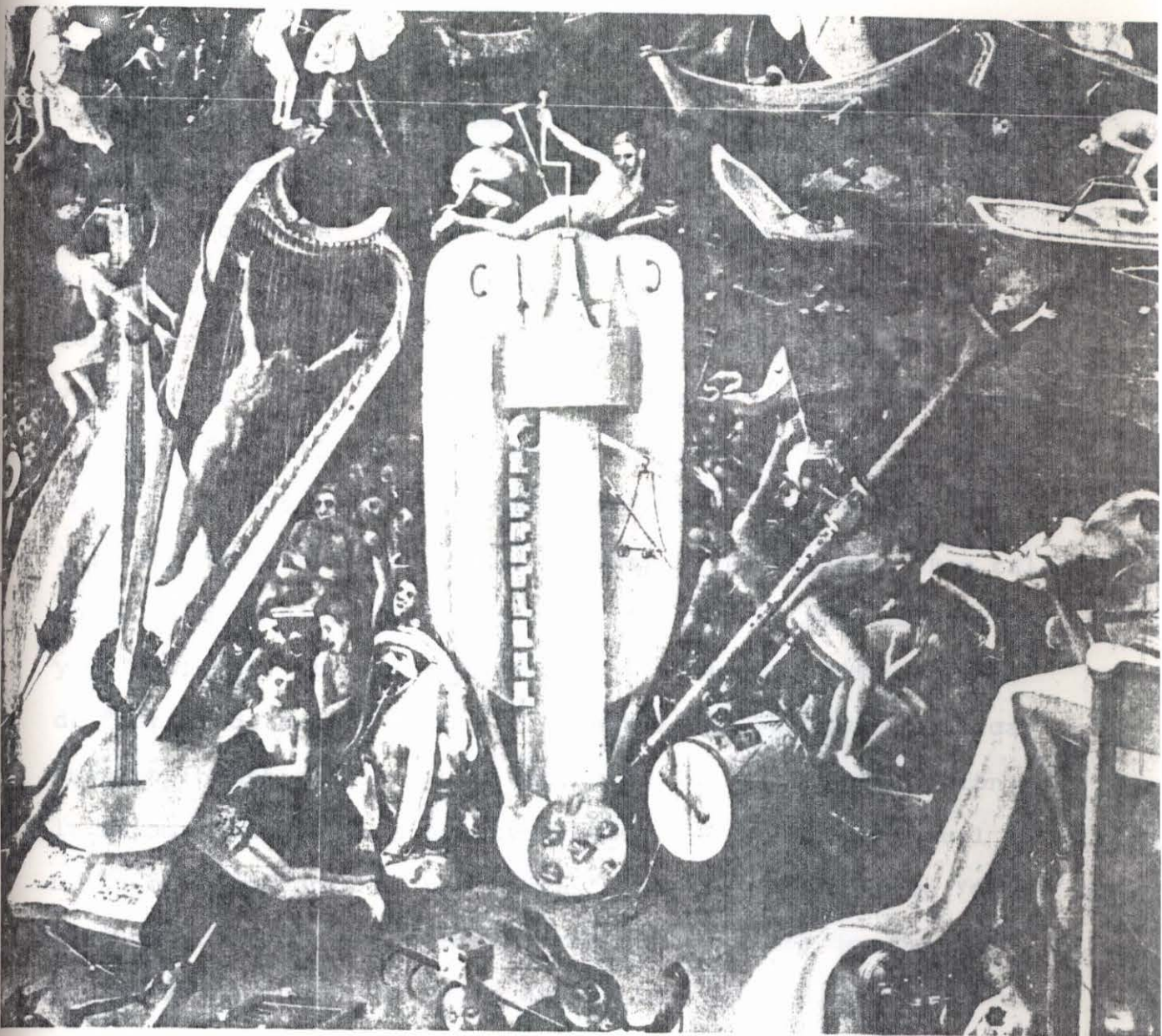
sentación teatral guiñolesca. En el gran teatro guiñolesco hispanoamericano los personajes principales son personajes de segunda, repudiados por el gran teatro del mundo español. Todos están sumidos en corrupción y en el interés y beneficio propio. Los "criollos" resultan marionetas de los intereses de las potencias extranjeras. Los indígenas han sido reducidos a peleles, extraños en su propia tierra. Los héroes son fantoches erráticos y sus seguidores o soldados han sido reducidos a muñecos de plomo o alambre. Apegados a procedimientos medievales, resultan incapaces de sobreponerse a la adversidad. Sus papeles no revisten ninguna novedad ni reto, ya que por la estructura circular de la obra están condenados a representarlos eternamente. Por todo lo antes expuesto, podemos afirmar que el esperpento de Tirano Banderas guarda en ciernes al teatro del absurdo de Pirandelo y Bertold Brecht.





II. JARDIN DES DÉLICES
Détail du volet droit : LE TRÔNE DE SATAN





LE JARDIN DES DÉLICES
Détail du volet droit : L'OUBLI DES LOUANGES DU SEIGNEUR

CAPITULO VI

ESTILO Y LENGUAJE

1. Lenguaje achulado. La riqueza plástica del esperpento está depositada en su estilo. Se denota la madurez artística de Valle, quien al momento de publicar Tirano Banderas, contaba unos cuarenta años y más de sesenta obras a su haber. Por tanto, se le facilita incorporar de manera armoniosa diversidad de artes. El estilo esperpéntico pone de manifiesto la intención satírica, irónica, humorística y trágica del autor. Su finalidad es la de proyectar la vida miserable de los pueblos hispanoamericanos sumidos en la tiranía. Por tal razón, admite el compromiso, la violencia, lo feo, lo absurdo y lo grotesco: por lo que se le ha catalogado como una obra de "estilo de brocha gorda". El estilo de la nueva estética resulta insustituible en la captación de la deshumanización, la automatización y la desintegración. Como apunta Manuel Durán el esperpento de una nueva "estética" y una nueva "ética" ante un "...mundo tan insoslayable como difícil de poetizar".¹ Es por tanto que Valle ha de asumir una nueva postura ante el instrumento de aprehensión de esa realidad, el lenguaje.

De inoperante cataloga Valle la limitada y vetusta significación que le confiere el diccionario y la Real Academia

¹ Manuel Duran, Renovaciones temáticas y estilísticas, en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle-Inclán, an appraisal of his life and works, p. 69.

Española a los vocablos. Con magistral artificio recoge del pueblo acepciones y giros idiomáticos y con ellos fragua una obra de arte. Selecciona, pues, para su esperpento el habla rebelde, antiacadémica, libre de dogmas o estatutos: desmitificando así el lenguaje. La expresión rebuscada queda marginada, toma con predilección la jerga achulada de la musa que "enarca la pierna y recoge su falda detrás". Preludia así la tendencia del arte moderno. Valle libera a los vocablos de su "concepción del mundo, vieja de tres siglos"² y les insufla un nuevo dinamismo y emotividad. La emotividad ante todo es lograda por su extraordinaria selección musical, llegando a ser el rasgo más relevante del esperpento de Tierra Caliente.

2. Musicalidad. Cabe señalar que Valle, consciente de que su esperpento lograba su expresión máxima en Tirano Banderas, cataloga a ésta como su primera obra y a las restantes como "musiquillas de violín". La extrema valoración que le confiere Valle a la musicalidad de las palabras quedó señalada en La lámpara maravillosa.

...El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano...³

Esa musicalidad tan meticulosa y conscientemente creada, hace de Tirano Banderas una verdadera sinfonía.

² Ramón del Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, p. 47.

³ Ibid., p. 32.

La función musical que captamos a flor de piel es la de puntualizar los contrastantes ambientes de feria y revolución. Ambos ambientes se proyectan con una música desgarradora, violenta, llena de fanfarrias que anuncian derrota, no triunfo. Recordemos que los héroes se fueron a pasear al Callejón del Gato. Sabemos que en la obra, feria y revolución se desarrollan en forma paralela y llegan a fundirse. Esa función en primera instancia, por ridícula y grotesca, mueve a risa y al final, por hiriente y lastimosa, mueve a llanto. Antecediendo dicha fusión, encontramos lo que pudiéramos señalar como el fondo musical de la obra que lo constituye el constante repiquetear de campanas. Durante la Fiesta de Santos y difuntos éstas llaman a oración y recogimiento y, al consumarse el golpe de estado, llaman a la movilización y a la defensa, creando confusión y desasosiego.

Como apuntáramos anteriormente Tirano Banderas es convertida, conscientemente, en una barroca "sinfonía del trópico". Barroca, porque los silencios no afloran están "aterrorizados", al no aflorar los silencios, se crea un ritmo vertiginoso, violento y arrollador. Todo es clamor, tumulto, exasperación. La ambientación sacra de la Fiesta de Santos y difuntos es profanada en forma violenta por el advenimiento súbito del golpe de Estado. Personajes y lectores somos arrasados por el torbellino y sumidos en un caos reiterativo por la conformación circular de la obra.

a. Aliteraciones. En su empeño por lograr el más cautivador efecto musical en su prosa, Valle explota todas las posibilidades musicales del lenguaje. Entre éstos sobresale el uso constante de las aliteraciones. La profusa utilización de la aliteración facilita y hace agradable la lectura. De igual forma acentúa caracterizaciones, estados anímicos y lacras sociales. Su abundante utilización redunda en una prosa de gran fluidez y cadencia.

En ocasiones la aliteración sirve para acentuar la caracterización de un personaje como el Barón de Benicarlés quien con;

...Arumacos, melindres y mimos de maricuela... Tenía siempre pronta una burla de amables epigramas, para los jóvenes colegas incomprensivos, sin fantasía y sin humanidades: Insinuante, con indiscreta confianza, se decía sacerdote de Hebe y Ganimedes...⁴

En éste caso en particular la aliteración señala la extrema delicadeza y afectación que reduce a petimetre al representante de la Corte Española en América.

La descripción de Zacarias pone de manifiesto la tristeza y la introyección de la raza indígena.

...Y consuela su estoica trizteza indiana Zacarias el Cruzado.⁵

⁴ Ramón del Valle-Inclán, Tirano Banderas, p. 283.

⁵ Ibid., p. 218

La tristeza del indio se prolonga a los objetos que merca dea.

...Beatas y chamacos, mercan los fúnebres barros, de tañido tan triste que recuerdan la tena...⁶

Las aliteraciones no sólo han de comunicarnos tristeza sino también violencia y agitación desencadenados con el advenimiento de la revolución.

...Por remotos rumbos ráfagas de tirroteos...⁷

Aquí recoge Valle la estridencia ensordecedora del troteo que da inicio a la revolución.

...El jinete, tendido sobre el borrén con las espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa reata del tirón del cuerpo que rebota en los quijarros...⁸

La tensión afixiante de la cuerda que ahorca a el "honrado gachupín" de "judaicas hieles" esta recogida en ésta aliterada descripción cinematográfica. La música constituye un esfuerzo estructural conscientemente creado.

b. Refuerzo estructural. La función de refuerzo estructural de la música se advierte en el capítulo titulado Sinfonía del Trópico. Aquí el autor nos presenta el fondo mu-

⁶ Ibid., p. 107.

⁷ Ibid., p. 353.

⁸ Ibid., p. 218.

sical grotesco de la obra compuesta por los "conciertos batracios"⁹ de Veguillas: bufón de la corte de Santos Banderas. Ese grotesco musical culmina en repugnancia esperpéntica cuando constatamos que al concierto batracio se auna "el oboe de las olas"¹⁰ del mar que bate los putrefactos cuerpos de los revolucionarios fusilados por orden de Santos Banderas. No es ésta conformación musical la que reviste mayor importancia, sino la que trasciende a función vertebradora o estructural. Recaimos en la definición de sinfonía¹¹ para descubrir cómo Valle aplica la misma al estructurar Tirano Banderas. El capítulo aludido se halla antecedido por un prólogo que hace las veces de preludeo. Este no sólo sirve como pieza que introduce a la Sinfonía del Trópico, sino que encierra en sí la planificación y organización que preludia al golpe de estado que ha de ejecutarse en el epílogo.

Ya introducidos en la sinfonía nos remitimos a la definición que señala a la misma como una "pieza instrumental que precede a algunas óperas y otras obras teatrales". Ajustándonos a ésta procedemos al análisis del subsiguiente capítulo, Boluca y mitote. Este capítulo se subdivide en tres libros, el segundo de ellos titulado El circo Harris. En las

⁹ Ibid., p. 320.

¹⁰ Ibid., p. 237.

¹¹ Sinfonía-pieza instrumental que precede a algunas óperas y otras obras teatrales. _____: Vox, Diccionario general de la lengua española, p. 1452.

escenas II y IV nos presentan al Licenciado Sánchez Ocaña trasmutado de orador a "tenor que se remonta en su aría"¹² alertando a sus seguidores mientras... "En concierto clandestino, alborotaban por la gradería, los disfrazados esbirros del Tirano..."¹³ Se puede advertir en la cita como se entremezcla música, baile o mítote y teatralidad.

Ajustándonos, a su vez, a la definición de coda,¹⁴ colegimos que el epílogo tiene esa función musical-estructural. El epílogo, al igual que la coda, recoge los "motivos" más importantes para aunarlos en la ultimación de Santos Banderas. Coda, a su vez, puede verse como la extensión sin fin del mítote fúnebre, de la nueva versión de la Danza de la muerte aplicada a América.

El título, la particularísima disposición del capítulo del Prólogo y el Epílogo y por los materiales que cada uno encierra no podemos concluir que éstos sean resultado de la coincidencia sino del perfeccionismo estético de Valle. Así pues, nos atrevemos a afirmar que la novela El Acoso, (1956), de Alejo Carpentier se incubaba en Tirano Banderas en fecha tan temprana como 1926, treinta años antes.

¹² Ramón del Valle-Inclán, Op. cit., p. 83.

¹³ Ibid., p. 84.

¹⁴ Coda (It.-cola) f. Período adicional con que termina una pieza de música. 2. Reproducción, más o menos extensa, de los motivos más agradables y salientes, al final de alguna pieza bailable. Vox. Diccionario de la lengua española, p. 375.

3. Luz. A la meticulosa elaboración musical se auna la ostentosa descripción de la luz. Es la especial disposición de la luz que le confiere a la obra una fuerte configuración teatral y cubista. Además de las funciones teatrales y cubistas, tenemos que la luz refuerza el grotesco, la violencia, intensifica estados anímicos como: la soledad y el desamparo, cumple funciones estructurales e inclusive señala el flujo del tiempo dentro de la intemporalidad de la obra.

En múltiples ocasiones las referencias a la luz resultan ser acotaciones que indican qué atmósfera debe reinar en cada escena. A renglón seguido, el autor señala cómo la misma debe reforzar el estado anímico del personaje. Cabe señalar que la luz no sólo sirve a los efectos del proyectar a un personaje individual, sino también a la colectividad. En múltiples escenas la música se une en apretado abrazo a la luz, se funden se personifican y toman partido a favor del pueblo, y aunque igualmente "aterrorizados" emiten su "grito bélico". La luna, como "lunática" integrante de la luz, confabula contra el Tirano. Esta, unida a las sombras, crea un claroscuro que hace las veces de una cortina de humo que encubre el desenvolvimiento del golpe de estado que se está desarrollando tras bastidores.

a. Claroscuro. El claroscuro confiere una plasticidad tal a la obra que por momentos nos trae a la memoria cuadros de reconocidos autores. A continuación citaremos fragmentos

que nos rememora El jardín de las delicias, del pintor neerlandés Joroen Anthoniszoon, El Bosco (1450-1516).

...Santa Fe se regocija con un vértigo encendido, con una calentadura de luz y tinieblas. El aguardiente y el facón del indio, la baraja y el baile lleno de lujurias, encadenaban una sucesión de imágenes violentas y tumultuosas. Sentíase la oscura y desolada palpitación de la vida sobre la fosa abierta. Santa Fe, con una furia trágica y devoradora del tiempo, escapaba del terrorífico sabor cotidiano, con el grito de sus furias, tumultuoso como un grito bélico...¹⁵

Ha de recordar el lector que El jardín de las delicias es un tríptico y la escena que nos rememora lo antes citado es la que corresponde a El infierno.¹⁶ Este se halla en el museo del Prado en Madrid y cabe la posibilidad de que Valle lo conociera. En el mismo: claroscuro, tumulto, figuras metamorfoseadas, música, violencia, y ese límite fronterizo entre el plano terrenal y el más allá han de equiparar esta tabla con la descripción esperpéntica de la Fiesta de Santos y Difuntos.

¹⁵ Ramón del Valle Inclán, Op. cit., p. 47-48.

¹⁶ Combe, Par Jackes, Jerome Bosch, Paris, Editions Pierre Tisne, 1946, p. 83, 97, 98, 99.

CAPITULO VII

ESTRUCTURA

1. Estructura externa. Tirano Banderas exhibe una estructura revolucionaria en múltiples aspectos. La novela de "Tierra Caliente" evidencia en su estructura externa¹ el postulado estético de "deformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas", expuesto en Luces de bohemia. Valle ha de aplicar el mismo a su visión caótica del mundo hispanoamericano. Hispanoamérica resulta ser un sendero que se bifurca, un laberinto. Por dicha razón la fragmentación ha de ser la característica más sobresaliente. Analizaremos a continuación algunas de las transformaciones, sufridas por la obra, que manifiestan el deseo del autor de crear una estructura innovadora, abarcadora y de gran significación. La estructura de Tirano Banderas sufre transformaciones desde su aparición por partes o capítulos en la revista española El Estudiante, tanto en su edición madrileña (E.M.) como en la edición de Salamanca (E.S.), no es hasta su segunda edición en 1927, cuando viene a quedar fija.

¹ Para fines del presente estudio suscribiremos el concepto estructura, tanto externa como interna, sustentado por Wolfgang Kayser: "A las estrofas de la lírica y a las escenas y actos del drama corresponden en la épica cantos o aventuras, partes, libros capítulos y párrafos de mayor o menor extensión señaladas incluso por la disposición tipográfica... estas partes externas [son] al mismo tiempo partes de una estructuración interna... Interpretación y análisis de la obra literaria, p. 213.

Emma Susana Speratti, en su artículo La evolución artística de Tirano Banderas,² señala:

"En la revista habían aparecido en (1926).
 "El jueguito de la rana" (E.S.8-13 y Em, 1-2),
 "El honorable cuerpo diplomático (EM, 3-4 y 6),
 "Mitote, revolucionario" (EM, 7 y 9) y "La mueca verde" (EM, 10).

Como se verá por el cuadro que presentamos la distribución de estos capítulos no corresponde a la ordenación posterior: /1927

- 1-7 = 1.^a parte, libro I, "Icono del tirano",
 "El jueguito de la rana" 1-8;
 (10 capitulillos)
 8-10 = 1.^a parte, libro III, "El juego de la ranita" (8-9 = 1-4; 10 = 6.
- "El hon. 1-2 = 1.^a parte, lib. II, "El ministro de cuerpo dipl." España", 1-5;
 (7 capitulillos 3-4 = 6.^a parte, lib. III, "La Nota" 1-4;
 5-7 = 7.^a parte, lib. II, "La terraza del Club", 1-3,
- 1-5 = 2.^a parte, lib. I, "Cuarzos ibéricos"
 (1 = 2; 2 4; 3 = 5-6; 4 /parte/ = 7;
- "Mitote revolucionario"
 (8 capitulillos) 4 /partes/ y 6-8 = 2.^a, lib. II, "El circo Harris" (parte del 4 refundido = 1 8; 6 = 2-3; 7-8 = 4-5).
- 1-6 = 2.^a parte, lib. III, "La oreja del zorro",
- "La mueca verde"
 (6 capitulillos). 1-8. (El subtítulo "La mueca verde" pasa a designar la 7.^a parte)."

² Emma Susana Speratti Piñero, La elaboración artística en Tirano Banderas, p. 41-42.

lo que la lleva a concluir:

La nueva arquitectura no es arbitraria. Al presentar los hechos, según la ordenación de los capítulos sueltos, los acontecimientos se sucedían en forma demasiado mecánica. El desplazamiento posterior [1926-1927], está determinado por la voluntad de sorprenderlos como enfocados inesperadamente por el movimiento cambiante y rápido de una cámara cinematográfica. Son hechos que ocurren de manera más o menos simultánea en diferentes lugares...³

Conjuntamente a la técnica cinematográfica, apuntada por Emma Susana Speratti, Tirano Banderas amalgama: técnicas cubistas, influencia de la Comedia dell'arte Italiana, filosofía existencialista, gnosticismo, superstición y muchos otros elementos. Al fusionar todas éstas, Valle logra desentenderse de la tradición lógica establecida en la creación novelística. Nuevos conceptos de espacio, tiempo, luz y movimientos son logrados promoviendo una estructura innovadora y dinámica. Dicha estructura va a abolir las jerarquías establecidas por el Realismo y el Modernismo, rebasando sus fronteras limitativas.

Entre los críticos que han tenido a bien escudriñar la estructura externa de Tirano Banderas es Oldřich Bělíc quien ha logrado, en gran medida, descodificar la enmarañada estructura que él califica de "mágica". El análisis de Bělíc ratifica lo expuesto por Kayser.

Una voluntad constructiva tectónica se anunciará ya en la uniformidad o en la simetría de la extensión de los capítulos.⁴

³ Ibid., p. 42-43.

⁴ Wolfgang Kayser, Op. cit., p. 232.

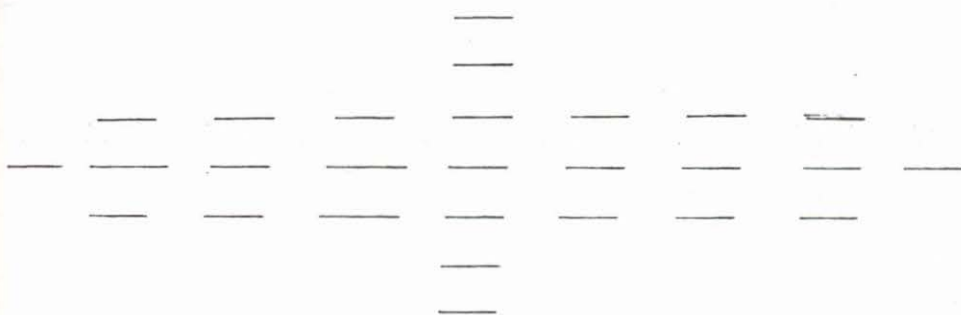
Bélic advierte astutamente la "matemática perfecta" que ha de cimentar, apoyar y vertebrar la obra toda. Logra en su escrupuloso estudio descubrir la simetría y el equilibrio a que son sometidos todas las partes y libros como también la relación de éstos con respecto a la actuación de los personajes y su función esperpéntica.

Constata Bélic que los conocimientos velleinclanescos sobre cabalística matizan fuertemente la estructura externa e interna de la obra. En nuestro caso se le confiere importancia a los números 3, 5 y 7 bajo la creencia de que poseen una significación mágica o sagrada. Valle desea apresar en la estructura toda la exhuberancia, la complejidad y el misterio de un mundo hispanoamericano poseso. No olvidemos que en la obra los indios creen firmemente que los poderes de Banderas fueron adquiridos por mediación de un pacto con Satanás. Así pues, Hispanoamérica se torna en un ámbito demoniaco, grotesco e infernal de difícil acceso. Como veremos más adelante Valle ha de crear con la estructura externa el amuleto sagrado, que servirá de salvoconducto al lector para introducirse en el satánico laberinto. El amuleto sagrado ha de ser creado por la particular de los libros, como la recrea Bélic:

Prólogo

7 partes

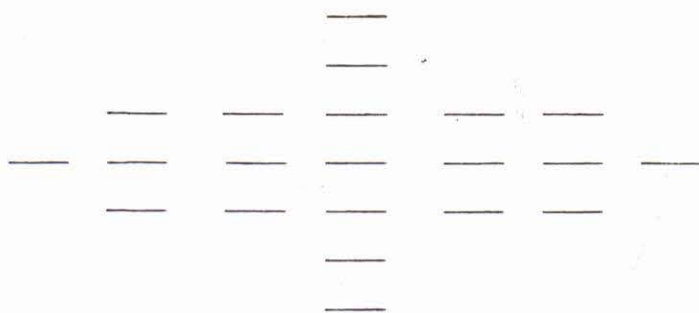
Epílogo



Veamos lo que nos dice Bélić:

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 dos 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:

Prólogo 7 partes Epílogo



$$1 = 3 \times 3 + 7 + 3 \times 3 + 1$$

$$27 = 3 \times 3 \times 3$$

Este esquema habla un lenguaje muy claro; la organización de la narración según el principio de los números mágicos no es, evidentemente, un furto carpichoso del azar, sino el resultado de un esfuerzo arquitectónico consciente e intencionado...⁵

⁵ Oldřich Bélić, La estructura narrativa de Tirano Banderas, en: Análisis estructural de textos hispánicos, p. 146.

La estructura externa forma una cruz, prelujiendo el fatálico final de Santos Banderas, quien será descuartizado y distribuido en forma de cruz a través del continente suramericano, en una especie de acto de purificación.

Las partes que llevan a éste esperpéntico final están saturados de violencia, superstición, grotesco y deshumanización. Estas partes se organizan intercalando partes de causa a partes de efecto, incluyendo su Prólogo (causa) y su Epílogo (efecto). Las partes de causa exponen situaciones, las de efecto presentan consecuencias de las causas y aceleran o precipitan la acción.

2. Estructura interna. Veamos ahora cómo será conformada la estructura interna.⁶

La estructura interna es filigrana magistralmente entretejida. Esta, a imagen y semejanza del infierno dantesco, reproduce con fidelidad de espejo cóncavo la imagen de una Hispanoamérica resquebrajada, por los excesos de la tiranía. Esa dolorosa imagen logra mantenerse y prolongarse "ad infinitum" por la particular articulación de las partes. La es-

⁶ Estructura interna. Consideraremos como estructura interna a la "actuación conjunta de los "estratos de la obra que "rebelaran la vida misteriosa que late en ella". En la estructura interna podemos incluir "principios constructivos musicales; contrapunto, unidad de estilo... y su particular articulación..." Wolfgang Kayser, Op. cit, p. 212-226.

estructura interna resulta ser densa, fragmentada, equilibrada e intensa. Todas sus partes denotan haber sido premeditadas hasta en sus más mínimos detalles. Cada capítulo goza de cierta independencia, pero a su vez se supedita al todo haciendo fluir la obra límpidamente aunque en forma vertiginosa. En Tirano Banderas la parte central corresponde a un justo medio, al cual se unen todos los restantes, creando círculos concéntricos a ésta. El abrupto y la sorpresa son partes esenciales de dicha estructura. Los nexos azorosos entre las diversas partes crean la sensación de vivir una pesadilla transfigurada en obra de arte.

Una apretada ilación de técnicas cinematográficas, pictóricas, musicales, teatrales y estilísticas dan un nuevo giro al esperpento insertado en América. Más adelante analizaremos cada una de estas técnicas y haremos hincapié en su importancia dentro del andamiaje estructural interno.

a. Prólogo. Como apuntáramos anteriormente la estructura externa de Tirano Banderas consta de 7 partes perfectamente equilibradas, más un prólogo y un epílogo. Estos últimos enmarcan la obra dentro de una mordedura de cola, ya que resultan ser principio y fin simultáneamente. La estructura lógica de la obra se violenta. El prólogo nos presenta una desordenada planificación de un golpe de estado dirigido por el hacendado criollo Filomeno Cuebas. Este organiza un "ejército" de campesinos para lanzarlos al combate improvisado contra el tirano Santos Banderas. Aquí comienza la esperpén-

tización de la obra y su perfil grotesco ya que los actos subsiguientes al prólogo son actos ya pasados o simultáneos al mismo. Debido a ello no hay digresiones innecesarias, todos los actos se ejecutan sin vacilación, imprimiéndole así vertiginosidad y corte teatral a la obra. Valle entabla un juego con el lector. Somos lanzados al laberinto de América y de su monstruosa tiranía, Teseo al acecho del minotauro. Insertados en el podemos entrever el futuro fracaso de la gesta revolucionaria que auna: nepotismo, falta de estrategia, inexperiencia, desconfianza, número reducido de armas en pésimas condiciones y falta de acogida. Sus dirigentes están sumidos en la codicia, el deseo de poder, el alcohol y la superstición. Así pues la gesta revolucionaria hispanoamericana pasa por el Callejón del Gato, se torna en juego de azar, en representación teatral absurda y grotesca; en obra de guiñol mal representada y como apuntaramos antes, destinada al fracaso. Vemos ya desde el Prólogo, como Revolución y Feria de Santos y Difuntos se tornan irónicamente en procesos paralelos. Rezagos medievales son manifiestos en ambos. Mitote y Revolución se aúnan como en satánico aquelarre⁷ Goyesco. A medianoche, al conjuro⁸ de doce campanadas ocurre la grotesca fusión de iluminarias e incendios,

⁷ Canaday John, Goya and horror, Horizon, p. 114.

⁸ José Gudiol, Goya: Biografía, estudio analítico y catálogo de pinturas, p. 114.







fuegos artificiales y pólvoras, sones militares se aunan a músicas pueblerinas, carnavalescas, que van en "crescendo" hasta tornarse en ensordecedoras estridencias. Contrarias marejadas de civiles, religiosos y militares corren en tumulto confundiéndose el rezo y la blasfemia, creando así un choque violento incrementado por la irrupción ensordecedora de los cañones.

Confundidos, alucinados o embriagados; soldaditos de plomo, peleles, títeres, peponas, muñecos mecanizados y arlequines trocan máscaras y danzan, ejecutando la lúgubre, Danza de la muerte, expresión medieval que aún parece pervivir en Hispanoamérica.

El proceso revolucionario se torna en esperpéntica mojiganga con la absurda adhesión de la luna,

...Y la luna, puesta la venda- de una nube, juega con las estrellas a la gallina ciega, sobre la revolucionada Santa Fe de Tierra Firme.⁹

la cual parece celebrar el derrocamiento del tirano o hacerse partícipe del juego de azar para seleccionar al futuro gobernante.

Aunque el lector ésta sobreaviso con respecto a muchos hechos por acontecer su interés no disminuye, por el contra-

⁹ Ramón del Valle-Inclán, Tirano Banderas, p. 354.

rio, la particular estructura lo incrementa. El deseo de saber los pormenores que precipitan el golpe de estado mantienen la atención del lector.

b. Capítulos internos. El prólogo es sucedido por 7 partes cuya extensión guarda perfecta consonancia con la relevancia de los materiales que contienen. Así pues, la parte cuarta titulada Amuleto nigromante es la parte más extensa. Esta constituye el justo medio, donde empalman todas las partes anteriores y de donde se desprenden todos los posteriores. Esta parte resulta ser en sí misma simétrica y equilibrada en la cantidad de libros y partes contenidas. Su extensión se justifica ya que reúne el mayor número de personajes, se incrementa en ella el humor, el grotesco, la violencia, la ironía y el absurdo. Como se desprende del título la creencia en fuerzas sobrenaturales se agudiza, llegando a ser un factor determinante en el desarrollo temático y estructural de la obra general y del capítulo aludido en específico.

En primera instancia, los elementos sobrenaturales o supersticiosos sirven para caracterizar al ente americano quien posee una natural inclinación hacia lo misterioso. La superstición es parte constitutiva de su experiencia vivencial cotidiana, y llega a condicionar todas las manifestaciones de su conducta. Emma Susana Speratti, en su libro; El ocultismo en Valle-Inclán¹⁰ señala que las creencias supersticiosas

¹⁰ Emma Susana Speratti Piñero, El ocultismo en Valle-Inclán, p. 22.

llegan a causar "deformación mental o emocional". Olvida apuntar la prestigiosa crítica, la eficacia estructural de las mismas. Los augurios emergen desde su posición subyacente para dar sólido sostén a toda la estructura. En el "montaje" de la obra éstos se convierten en "vasos comunicantes", o en agentes que aclaran o confunden, retrasan, precipitan, entorpecen o facilitan la acción. Los aparentes "cabos sueltos" cobran sentido y se ajustan a la narración por mediación de lo ya predicho en los augurios, dándole así un fino acabado a la obra.

Aunque la utilización de elementos supersiticiosos es profusa, sólo tomaremos la muerte de Tirano Banderas para ejemplificarla. El Ministro de Ecuador fue el primero en preveer su muerte. "Tirano Banderas no morirá de cornada diplomática".¹¹ A su vez el hacendado Dositeo Velasco tiene una visión más amplia y acertada del final del tirano.

¡Chingado Banderitas, hermosos de poner sus tajadas por los caminos de la República!¹²

Ambas premoniciones se cumplen en el Epílogo de la obra.

Tirano Banderas salió a la ventana blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el trono y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamolpa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Tilipay, fueron las ciudades agraciadas.¹³

¹¹ Ramón del Valle-Inclán, Op. cit., p. 192.

¹² Ibid., p. 192.

¹³ Ibid., p. 362.

Momentos antes de la revuelta el propio Tirano prevee su funesto final al hallar las navajas de su barbero como "para hacerle la barba a un muerto"¹⁴ y al ver rodar su espada por el suelo.

Los augurios anuncian muerte en la mayoría de los casos. A los personajes se le anuncia con antelación cuándo han de tomar lugar preferente en la danza de la muerte. Los augurios vertebran estructural y temporalmente la obra ya que sabemos de antemano cuál será el final del personaje y cuáles las consecuencias de sus acciones. Valle logra así concretizar las acciones, reforzar el anacronismo y la intemporalidad de la obra. Como apuntáramos antes, todos aquellos eventos que precipitan el golpe de estado: la fuga del "Coronelito" de la Gándara, la muerte del "honrado gachupín" y el compromiso en pleno de Filomeno Cuebas y otros hacendados para derrocar al tirano están contenidos en la cuarta parte de la narración. En ésta la mirada irónica del autor se intensifica. Quintín Pereda es reiteradamente señalado como el "honrado gauchupín" paralelamente a sus "hieles judaicas"¹⁵ y sus prácticas usureras. En el caso del Coronelito de la Gándara vemos como la ironía recae sobre su rango y su consecuente degradación. Valle nos presenta al Coronelito como una rara

¹⁴ Ibid., p. 269.

¹⁵ Ibid., p. 158.

aleación de Baco y Marte, por su acentuada inclinación a la bebida. Gándara es el "apóstol impurificado"¹⁶ ya que no goza del favor del tirano y a su vez se desconfía de él en el campo insurrecto. De Coronel del ejército de Santos Banderas pasa a ser el "corneta"¹⁷ del ejército revolucionario. Para degradarlo aún más, ante la inesperada inspección de los esbirros del tirano, los cerdos han de verse obligados a compartir su chiquero con el "Coronelito". Cabe señalar que para las degradaciones sufridas por ambos personajes, Valle utiliza el humor o más bien el sarcasmo que torna a la obra en una especie de tragedia invertida.

1. Estructura circular interna. El círculo creado por la estructura de la parte cuarta responde a manera de círculo concéntrico al círculo global creado por la mordedura de cola de Prólogo y Epílogo. A éstos corresponden otros círculos que por medio de diversos recursos como la luz, la música, estilo, ambiente o personajes crean estructuras independientes pero que a su vez se corresponden y se condicionan al círculo concéntrico matriz. A manera de ejemplo analizaremos la parte quinta titulada, Santa Mónica, que contiene en sí los libros Boletos de sombras, El número tres y Carceleras. Esta estructuralmente resulta ser un modelo a escala del círculo infernal que configura la obra toda. Los hechos que lo consituyen

¹⁶ Ibid., p. 181.

¹⁷ Ibid., p. 196.

son los efectos de los ya expuestos en el capítulo tercero Noche de Farra. En Boleto de sombras se destaca la ambivalente atmósfera en una prisión de reos políticos que ha de albergar a Nachito y a Marco Aurelio quienes como señala Ricardo Gullón se transformarán en "flautistas",¹⁸ en especie de "Orfeos" que descenderán al infierno de Santa Mónica. Esta representa también a América como "barco"¹⁹ en zozobra y como "castillote teatral"²⁰ transformación que se da al albergar al bufón de corte Nachito Veguilla.

La estructura circular independiente de Boleto de sombras se da específicamente por la constante presencia de zopilotes, los cuales confieren a la obra un negro marco de pesimismo y muerte. Por el contrario, los capítulos Número tres y Carcereras poseen una estructura circular en ambientación, descolando la constante presencia de la luz. La luz viene a ser el llamado vaso comunicante de lo narrado en esta parte.

El calabozo número tres era una cuadra con altas luces enrejadas, mal olientes de alcohol, sudor y tabaco....,

.....

¹⁸ Ibid., p. 229.

¹⁹ Ibid., p. 230.

²⁰ Ibid., p. 231.

...El gárrulo fluir de tropas y metáforas resaltaba su frío amaneramiento en el ambiente pesado de sudor aguardiente y tabaco, del calabozo número tres...²¹

La descripción del infrahumano ambiente reinante en Santa Mónica, abre y cierra el libro creando una estructura circular independiente y grotesca. Resulta interesante y revelador el análisis de la confección de este capítulo. Para comenzar obsérvese como Valle da continuidad al relato de una marca cinematográfica al recrear una escena ya pasada. Adviértase como utiliza el cambio en la sintáxis y la sinonimia para no hacerlo tan patente y evitar la monotonía. El juego de luz y sombra es constante al igual que la utilización de ingeniosos juegos de palabras. Se constata la cuidadosa selección de que fueron objeto las mismas, ya por su valor musical, su connotación o por su valor simbólico. Llama la atención las diversas acepciones que adquieren luz y sombra.

El capítulo comienza haciendo alusión a "altas luces enrejadas"²² connotando no sólo a los juegos de la luz solar proyectados en la prisión sino al encarcelamiento de Don Roque Cepeda significando el encarcelamiento de "personas capaz

²¹ Ibid., p. 214, 247.

²² Ibid., p. 241.

de ilustrar y guiar".²³ En su juego de palabras el autor establece un claro paralelismo entre tiranía (sombra) y los oponentes o libertadores. (luz). Estos mártires y libertadores deben servirnos de "iluminar",²⁴ de ejemplo o gufa. A éstos se aunan expresiones como: "sacó a la luz"²⁵ con la significación se descubrió y "me abre usted un rayo de luz"²⁶ significando esperanza.

El vocablo sombra, también pone de manifiesto múltiples acepciones. Sombra ha de utilizarse en oposición a "luz" significando tiranía y opresión. A su vez, recoge del argot pueblerino la significación de cárcel en Boleto de sombras o en "¿Venés vos a la sombra por incidencia justificada o por espiar lo que se conversa?"²⁷ Valle también utiliza en éste corto capítulo el significado de "imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco al interceptar los rayos directos de la luz".²⁸ "De la hamaca vecina le interrogó la sombra de Don Roque Cepeda."²⁹

23 _____: Vox, Diccionario general de la lengua española, p. 959.

24 Ramón del Valle Inclán, Op. cit., p. 242.

25 Loc. cit.

26 Ibid., p. 253

27 Ibid., p. 237

28 _____: Vox, Diccionario general ilustrado de la lengua española, p. 1467.

29 Ramón del Valle Inclán, Op. cit., p. 242.

La profusa utilización de luz y sombra logra un claroscuro extraordinario que se refuerza con la utilización de adjetivos y verbos como "apagados", "extinguiéndose" "clara", "ocultado" y "asombrado" en su significación de cobijaba o cubría. Se pone de manifiesto el hecho de que Valle no se ajusta al poder regulador del diccionario, ni de la Academia.

Tirano Banderas atesora una elaboración artística que a primera instancia parece rígida y mecánica, pero luego de ser analizada sorprende por su flexibilidad, su alcance y trascendencia. La estructura misma de la obra torna a los lectores en actores, tiempo e historia en sísifos condenados a la sucesión monótona de unos mismos actos, inmersos en un eterno retorno al laberinto tiránico de América.

Introduzcámonos en la estructura temporal y veamos como queda esta regaña ñps restantes aséctps de la novela.

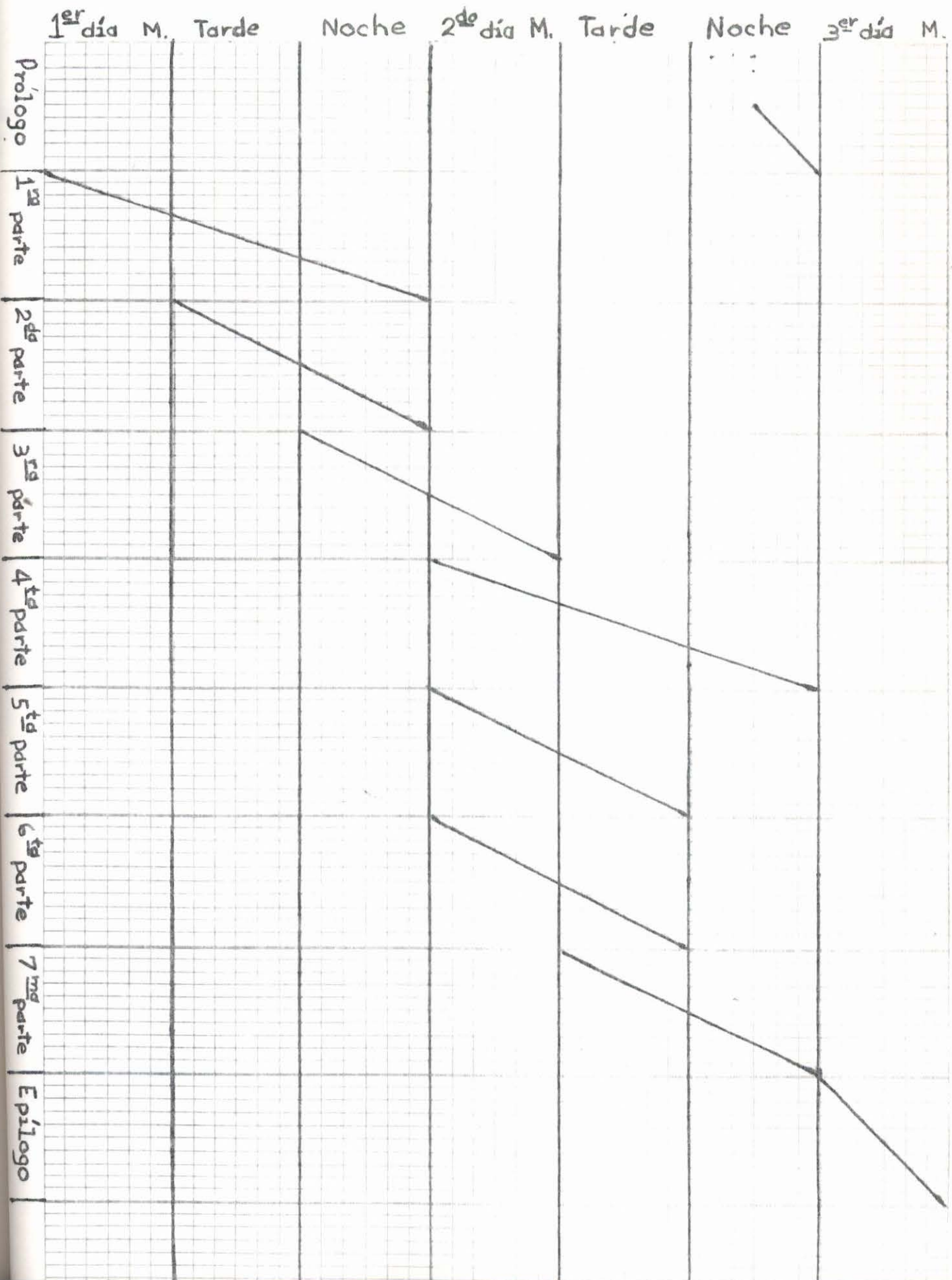
3. Estructura temporal. La estructura temporal de Tirano Banderas encubre la intención ludicra de Valle. Al romper los conceptos tradicionales de tiempo y espacio, el juego se torna fascinante. Tiempo y espacio tiene la capacidad de extenderse o reducirse en relación a nuestro punto de vista o a nuestra capacidad interpretativa. El espacio, en el cual transcurre la acción, es el amplio ámbito hispanoamericano, comprimido en Santa Fe de Tierra Firme. Por otra parte el espacio novelístico es de 362 páginas subdivididas en un Prólogo, siete partes y un Epílogo. El tiempo histórico, tiempo que cubre la novela, oscila entre el período de la conquista;

hasta nuestros días. El tiempo novelístico contrasta con el tiempo histórico por lo conciso, éste se consume en sólo dos días y medio. Colegimos pues, que el marco temporal de la obra se verá matizado por su vertiginosidad, síntesis y densidad, sin que sufra menoscabo la profundidad de la problemática presentada.

Los hechos transcurren en abierto desdén al orden cronológico. Con el fin de evidenciar dicho desdén presentaremos una gráfica que indicará en qué días se efectúan las acciones de cada una de las partes. Podemos observar en la gráfica que la acción del Prólogo se despliega durante la medianoche del segundo día. Las acciones de la primera y segunda parte transcurren durante el primer día, así pues vamos en retrospectión. La tercera parte acoge en sí la noche del primer día y la mañana del segundo día, creando una especie de vaso comunicante entre las partes. Las partes cuarta, quinta, sexta y séptima se aglomeran en el segundo día. Como se puede observar el prólogo conecta con el libro séptimo de la cuarta parte. En éste, al llegar la medianoche Filomeno Cuebas reúne a los rancheros que han de aportar armas y dinero para efectuar el golpe de estado. Prólogo y libro séptimo de la cuarta parte empalman a su vez con el Epílogo, siendo éste efecto de todos los anteriores.

La gráfica nos permite, a su vez, tener una idea clara de la densidad y consición a que fueron sometidos los materiales

Tiempo en que transcurre la novela



conformantes de la estructura temporal. Por encima de la distorsión y la fragmentación de los planos tempo-espaciales permanece el compromiso y la compenetración con los seres humanos menos afortunados.

...El esperpento como fórmula de expresión literaria, tiene un gran acierto; la colocación de las funciones de espacio y tiempo al servicio de la acción, lo que no es, como pueda pensar el lector una artimaña que el autor emplea para jugar con su atención, sino un sistema de expresar el valor fundamental de la existencia humana por encima de las coordenadas de espacio y tiempo.³⁰

Con Tirano Banderas, Valle da fiel cumplimiento a su promesa de denunciar los aprobios de que es víctima el elemento indígena de América a manos de los "gauchupines" y de fuerzas extranjeras.

El reducido espacio y el limitado tiempo obligan al autor a crear planos de acción paralela o simultánea. Con la ayuda de la gráfica podemos constatar que gran parte de las acciones que transcurren en el segundo día deben ser simultáneas o paralelas. A ése hecho responde el hacinamiento de acciones que produce en el lector la sensación de un tiempo mucho más prolongado. Adviértase que el lector ha de captar una realidad

³⁰ Raúl Chavarri, Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana, Cuadernos Hispanoamericanos, p. 442.

deformada y se verá obligado a retrotraerse reiteradamente en busca de la coherencia del mundo novelesco. En su búsqueda ha de observar que el autor toma un hecho trivial y cotidiano como el atropello a la tienda de Doña Lupita a manos del Coronel de la Gándara y lo ha de tornar en uno real maravilloso.³¹ Se torna real-maravilloso porque el atropello antes aludido desencadena una serie de acontecimientos que afectarán al ejército y a la economía, creará: inestabilidad en el gobierno, pondrá en peligro las relaciones internacionales y precipitará el golpe de estado. Así pues, Valle culmina su obra donde comienzan Los desastres de la guerra³² al estilo goyesco. Estos dan inicio con el inquisitorial descuartizamiento de Santos Banderas y la repartición de sus miembros a través del continente sudamericano. Un auto inquisitorial" mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera de mar a mar...",³³ creando así una especie de cruz que dará inicio al exorcismo del maleficio propulsado por Banderas. Este final confiere a la obra un leve optimismo.

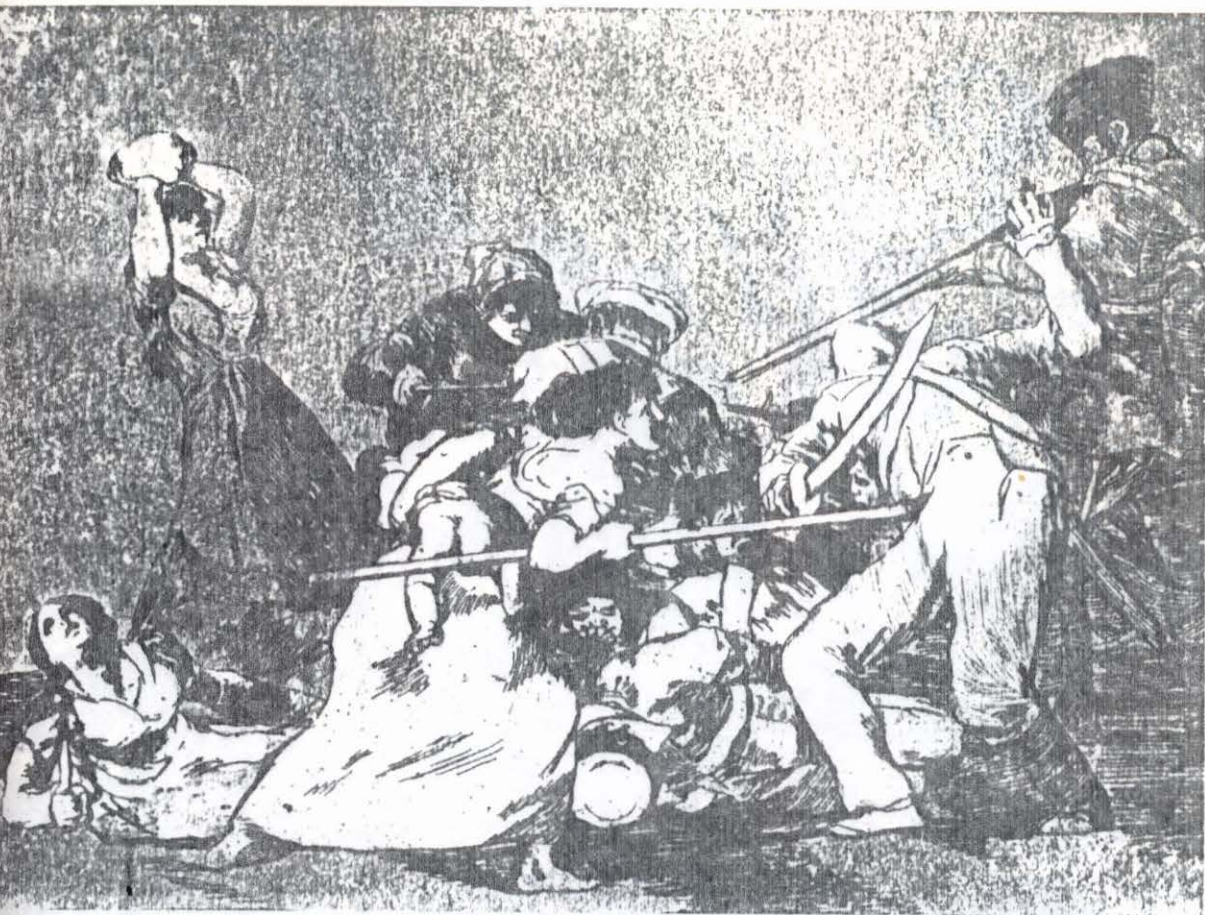
³¹ El análisis no puede guiarse siempre por el hilo de los acontecimientos del primer plano. Lo que, desde ese punto de vista es mero episodio, puede ser, desde el punto de vista del proceso épico invertido justamente el punto más importante.

³² José Gudiol, Op. cit., p. 806, 807, 808, 809.

³³ Román del Valle Inclán, Op. cit., p. 362.

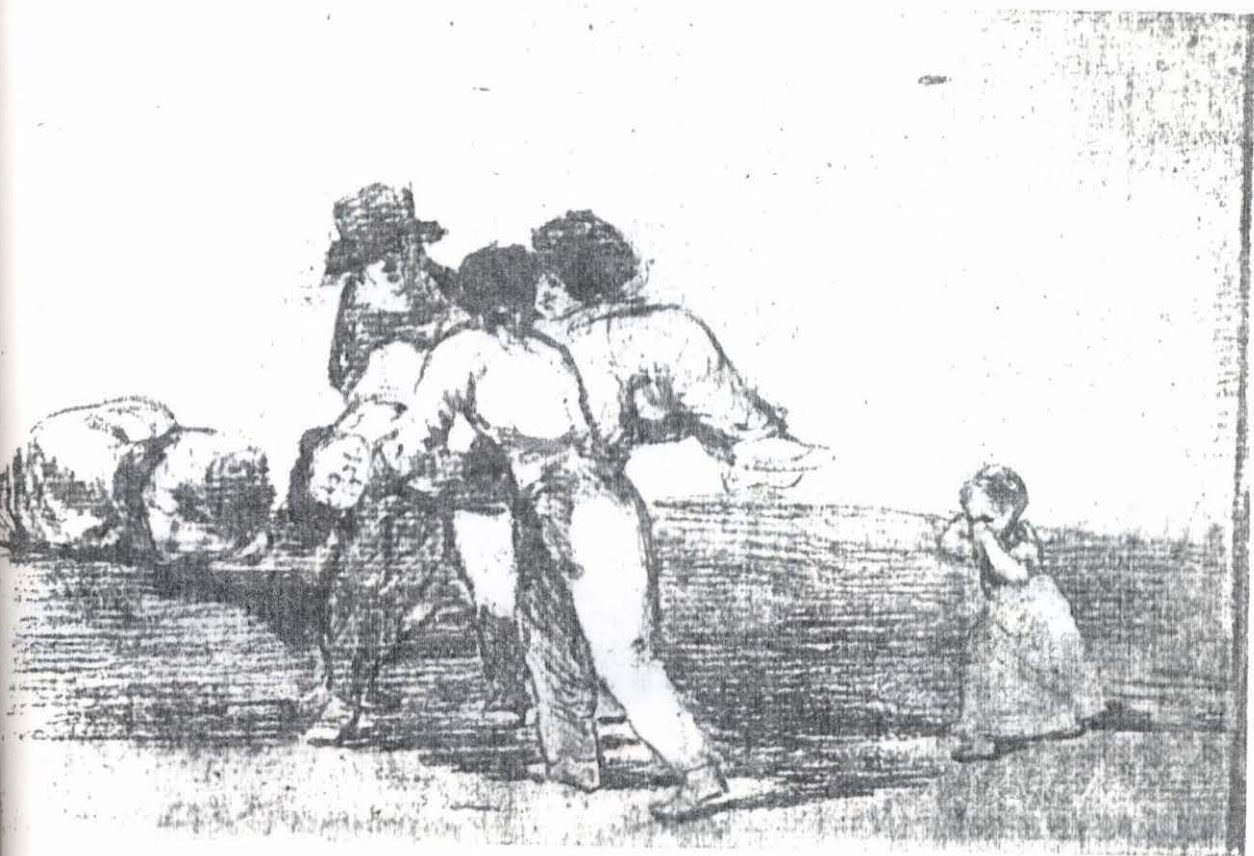
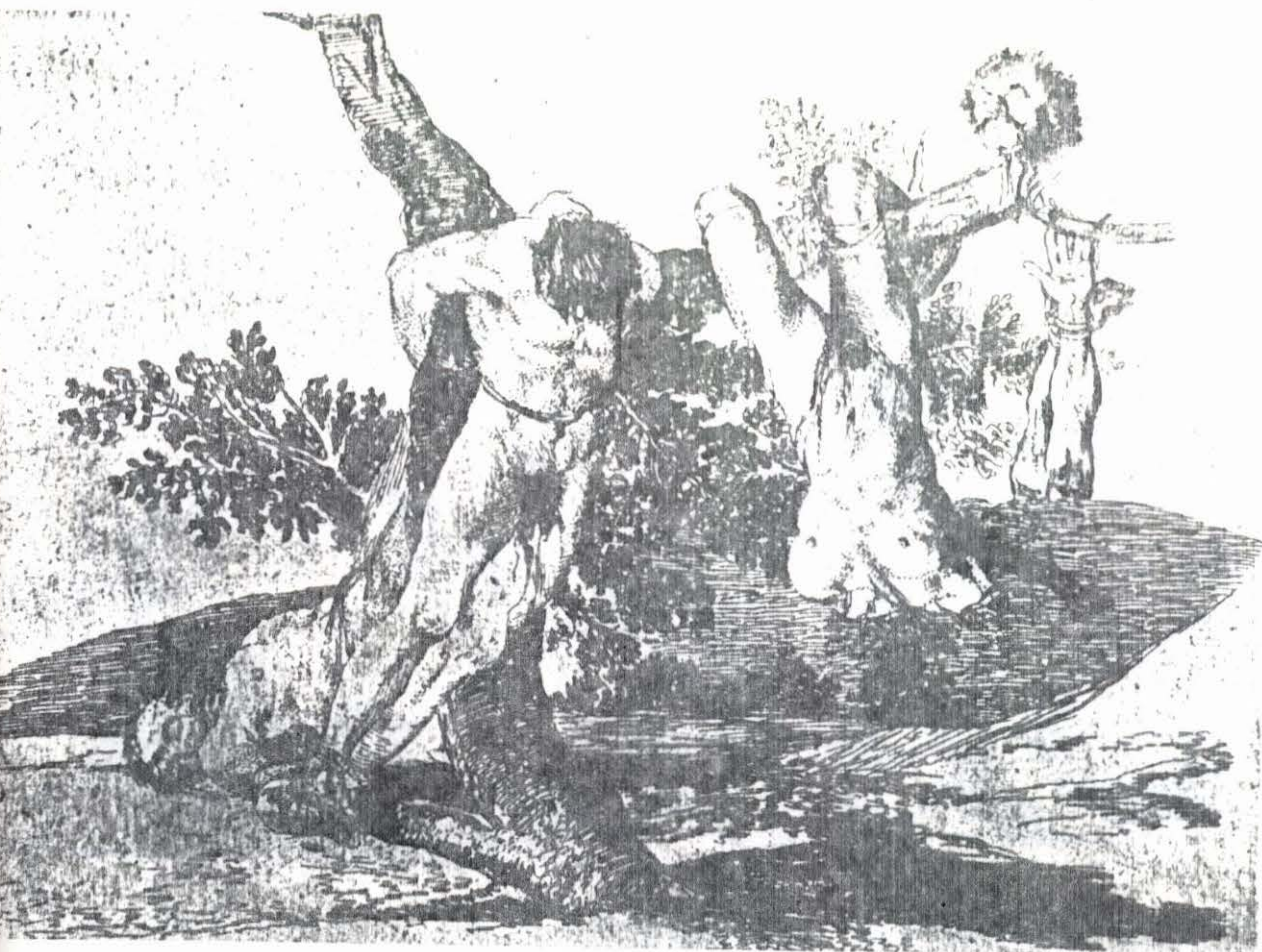


Figs. 985 y 986. — ENTERRAR Y CALLAR. — DESASTRES DE LA GUERRA N. 18 (dibujo y aguafuerte)
C. 1808-1814



— Y SON FIERAS. — DESASTRES DE LA GUERRA N.º 5 (aguafuerte)

— NO SE PUEDE MIRAR. — DESASTRES DE LA GUERRA N.º 26 (aguafuerte)





1. — EXTRAÑA DEVOCION. — DESASTRES DE LA GUERRA N.º 66 (dibujo)

2. — LAS RESULTAS. — DESASTRES DE LA GUERRA N.º 73 (dibujo)

Los desastres de la guerra hispanoamericana han sido sutilmente señalados durante el desarrollo de la obra. Se deja entrever que el cambio político que pueda generarse no asegura un cambio en la mentalidad de aquellos agentes que lo promueven. A muchos de los dirigentes les mueve la codicia, la ambición desmedida y el deseo de venganza. Al no generarse el cambio el autor une el final con el principio dando a entender que el mal no se erradica.

La llamada tradición de la novela del tirano da constancia de la capacidad visionaria de Valle. Mariano Azuela, Miguel Angel Asturias, García Márquez, Alejo Carpentier, Luis Rafael Sánchez y muchos otros testimonian en sus obras cómo el ave fénix de la tiranía vuelve a renacer de sus cenizas, perpetuándose en nuestro continente. La mencionada tragedia hispanoamericana transcurre en sólo dos días y medio, oculta tras la máscara de un ambiente festivo. A pesar de éste se percibe claramente la tirantez de las fronteras del laberinto estructural. Da la impresión de no poder contener el torbellino de acciones que se suscitan y precipitan la tragedia. Por la saturación de éstas, el recinto cerrado se deforma y se crea una clara correspondencia entre la estructura y la situación política planteada en la obra. La estructura es un fiel reflejo de la perturbación y el desequilibrio provocado por la tiranía.

Para finalizar apuntaremos el hecho de que las diversas estructuras ejercen presión mutuamente, se equilibran y condicionan. Como hemos podido ver, existe una estrecha relación entre las estructuras, el contenido temático y los métodos de presentación. Debemos reconocer, a su vez, que la estructura de Tirano Banderas en lo que tiene de intrincada, subyugante y de anacrónica, resulta ser la simiente de las estructuras que más tarde exhibirán las obras de: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y de muchos otros autores del llamado "Boom".

CONCLUSIONES

Los azorosos sucesos que enmarcan la vida de Valle Inclán, conjuntamente a su particular postura frente a ellos, fueron en gran medida responsables del surgimiento de una nueva percepción artística, que a su vez, harán el surgir del esperpento. Esta nueva percepción contrasta por innovadora y revolucionaria con la de los miembros de la generación del '98. La marginalidad, el vejamen la crueldad, el rezago y la corrupción que permeaba la sociedad española, en dicha época, será llevadas a las colonias españolas de América. Valle viaja a América con el fin de aprehender, con su nueva estética la tragedia heredada por ésta. Allí logra captar el incremento de la gravedad de la misma ya que ha de tornarse más hiriente y vergonzosa, y extrañamente adquiere un halo de fantasía realmente cautivador.

Aunque resulta necesario un estudio detallado del surgimiento de varios movimientos estéticos y de su virtual acogida en España, para poder puntualizar su efecto en el esperpento, sí podemos afirmar que el cubismo y la cinematografía lo afectaron aunque, no podemos determinar su alcance. Valle logró acoplar perfectamente éstas dos manifestaciones artísticas al esperpento, ya que no rivalizan con los fundamentos estéticos del mismo. Todas éstas manifestaciones deforman y a su vez guardan cierto distanciamiento estético. Este perfecto ensamblaje no sólo logra plasmar las peculiaridades de

la compleja tiranía hispanoamericana sino también su singular estructura. Para ello Valle ha de sustraer grotesco, teatralidad, ironía, música y caricatura a la historia, a la geografía, a la lengua y al elemento humano americano.

Así, pues, América es captada como un laberinto donde reside una sociedad escindida, sin nexos, no solidaria, sumida en el vejamen, la angustia y el desamparo. De esta forma logra nuestro autor de esta manera hacerse eco de la denuncia expuesta en Los Caprichos y Los desastres de la guerra de Goya y, a su vez coincidir, cincuenta años antes, con la percepción de los artistas de nuestros días.

La problemática hispanoamericana se plantea en Tirano Banderas con tal concisión y profundidad, que da fe de la compenetración y compromiso de Valle con los orpímidos del nuevo continente, infectado de grotesco español.

Tirano Banderas resulta ser un ejercicio de perfeccionamiento técnico, estilístico y estructural. Con esta novela Valle logra superar el anquilosamiento del Realismo y el Modernismo. En ella todos los materiales adquieren agilidad y soltura a la vez que los hechos pierden su temporalidad.

En Tirano Banderas todos los materiales han de obedecer a la estructura. Simetría, equilibrio y meticulosa confección han de caracterizar la estructura externa. Deformación de matemática perfecta con un cautivamente efecto cubista y la correspondencia de círculos concéntricos independientes a un círculo concéntrico matriz, caracterizan a la estructura

interna. La particular distribución de la novela muestra la delicadeza, la precisión y la destreza de un maestro en corte de diamantes. Con la fragmentación de matemática perfecta, la obra se torna en joya de incalculable valor. Las técnicas cinematográficas, pictóricas, musicales y teatrales confieren a los materiales mayor significación y funcionalidad. A tenor con el argumento de una tiranía explotadora y abusiva, la estructura se disloca para comunicar deshumanización, confusión y violencia. La estructura resulta ser una imagen fiel de la perturbación y el desequilibrio de una América minada por el abuso del poder. Por otra parte, el tratamiento dado al tiempo y al espacio, la insufla a la obra características cinematográficas. El acierto con que combina a éstos con la estructura logra el sortilegio de tornar la obra vertiginosa y concisa pero, a la vez, densa y cautivante. El juego de todas éstas técnicas pone de manifiesto una madurez y calidad artística sin parangón.

El estudio minucioso de la obra arroja el hecho de que Valle no logró desentenderse de su función de dramaturgo al confeccionar Tirano Banderas. El dramatismo permea la obra toda y deja entrever una fuerte influencia de la Comedia dell'arte Italiana. De ésta última, Valle recrea varios personajes, toma la utilización obligada de la máscara en su caracterización y la explotación de la expresividad de la mímica. A ello ha de integrar técnicas de quiñol, logrando así la deshumanización y caricaturización de todos los personajes.

Inclusive los héroes han de actuar de forma rídica y desatinada. Por la fuerza que alcanzan muchas de sus caricaturas se ha llegado a catalogar a Valle como un sucesor de Goya, Solana, Lope de Vega y Diego Torres de Villaroel. Se aunan a las caricaturas, minuciosas acotaciones que han de señalar la particular gradación de la luz, el vestuario, el movimiento y los gestos específicos exigidos en cada escena.

La influencia de la Comedia dell'arte Italiana es patente pero se requiere un estudio más abarcador, a fin de poder señalar su influencia en el esperpento de Tirano Banderas. Los personajes extraídos de ésta actuarán como ridículos muñecos de guiñol, rígidos, forzados, sin voluntad, con los papeles ya sabidos de antemano. La obra Callejón del Gato se tornarán en peleles. Así pues, el proceso revolucionario hispanoamericano se verá reducido a representación guiñolesca grotesca y a la vez absurda.

El estilo por su parte, se destaca por la fuerza pictórica que insufla a las escenas. Este hecho muchas veces nos lleva a compararle con Goya, Pablo Picasso y el Bosco. Junto a la fuerza pictórica hemos podido palpar una meticulosa confección musical. Esta logra un ritmo vertiginoso, exento de silencios, comunicando así violencia y exasperación. La música desempeña la función de refuerzo estructural de la obra en general y de ciertos capítulos en particular, llevándonos a concluir que Tirano Banderas incuba en sí, para 1927, la no-

vela El Acoso de Alejo Carpentier. Se carece de un estudio serio y abarcador de los agentes musicalizadores de la obra tales como: el tríptico adjetival, la enumeración, la repetición, la sinonimia y otros para poder señalar el alcance artísticos de los mismos. Hemos podido palpar que éstos agentes musicalizadores en consorcio con el claroscuro logran equiparar dos manifestaciones divergentes: feria y revolución, aunque prevalece el ambiente de feria.

Santa Fe de Tierra Firme, país imaginario a la manera de Macondo, logra presentar una síntesis de América. Valle logra la síntesis topográfica, histórica y lingüística de una América vasta con fuertes divisionismos sociales. Diversas modalidades en la expresión se utilizan para mostrar ese divisionismo. Expresiones coloquiales, diplomáticas, retóricas y regionales en choque constante reflejan fielmente una América inarticulada en todos sus vertientes.

El estilo de Tirano Banderas pone de manifiesto el repudio de Valle por la excesiva autoridad de la Academia y la rigidez del diccionario. Nuestro autor se ha de compenetrar con el pueblo a fin de recoger las expresiones que revelan más auténtica y verazmente su trágica realidad.

Aún no logramos entender como no han sido objeto de análisis los diversos matices que adquiere la expresión humorística del esperpento con la utilización de la ironía, el sarcasmo, la sátira y el grotesco. Al realizarse el análisis deben apuntarse los mecanismos valleinclinascos para atenuar el grotesco de las escenas.

En el aspecto estructural quedan aún en espera de análisis los elementos supersticiosos y existencialistas. A todos estos estudios Valle se hace acreedor ya que es el literato español que logra romper la difícil universalidad de la literatura española señalada por Sender. Valle pasea los personajes americanos por el Callejón del Gato y les confiere dimensión universal.

A más de medio siglo de su publicación Tirano Banderas asombra por su inusitada vigencia. Al pasar de los tiempos, los falsos profetas quedan clamando en el desierto, no así Valle quien irrumpe en nuestros días como uno de los grandes maestros. En la actualidad la revaloración crítica descubre en él al literato sin fronteras de tiempo ni espacio. Tras una búsqueda de nuevas trayectorias, innovaciones, técnicas, ideas filosóficas y estructurales; Valle resulta ser el incomprendido de su época. Nuestra era le hace justicia al reconocer su obra y al incorporar su estudio al currículo de literatura hispanoamericana.

Por todos los argumentos antes expuestos, podemos afirmar que Valle es el Juan Bautista que anuncia la llegada del Realismo Mágico; es el que prepara el camino. Resultaría interesante contrastar las técnicas y estructuras de Tirano Banderas frente a técnicas y estructuras de obras pertenecientes al Realismo Mágico. Nos parece que tanto en lo antes señalado como en el estilo, en la incorporación de elementos fantásticos, en la literaturización de la historia y la cinematografía

Valle preludeó al Realismo Mágico. Nos atrevemos a afirmar que la llamada "novela del dictador" es secuela del resurgimiento de Tirano Banderas en nuestras letras. Así pues, el legado del nuevo esperpento valleinclanesco en América es vasto y sus proyecciones e influencias infinitas.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Don Ramón Valle Inclán

A. Novelas

1. La Guerra Carlista, Tomo I, Los cruzados de la causa, Madrid, Lib. de Victoriano Suárez, 1907, 238 p.
2. La Guerra Carlista, Tomo III, Gerifaltes de antaño, Madrid, Imprenta Primitivo Fernández, 1909, [s.p.].
3. Sonato de estío, Madrid, Imprenta Helénica, 1913, 232 p.
4. Sonata de invierno, Madrid, Imprenta, Helénica, 1913, 236 p.
5. Jardín umbrío, Madrid, Perlado Páez y Cía., Imprenta J. Izquierdo, 1914, [s.p.].
6. La media noche. Visión estelar de un momento de guerra, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, 113.
7. La pipa de Kif, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1919, 156 p.
8. La Guerra Carlista, Tomo III, El resplandor de la boquera, Madrid, Imprenta Primitivo Fernández, 1920, 266 p.
9. Corté de amor. Florilegio de honestas y nobles damas. Prólogo de M. Murguía, Madrid, Imprenta Artes de la Ilustración, 1922, 273 p.
10. Cuento de abril, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, 123 p.
11. Farsa y licencia de la reina castiza, 1^{ra}. ed., Madrid, [s. ed.], 1922, 156 p.
12. La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, 250 p.

13. La marquesa Rosalinda, Madrid, Imprenta Cerventina, 1924, 207 p.
14. Los cuernos de don Friolera (esperpento), Madrid, Renacimiento, 1925, 263 p.
15. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, Madrid, Rivadeneyra, 1927, 340 p.
16. Tirano Banderas, Vol. XVI de Obras Completas, Madrid, Opera Monia, 1927, 362 p.
17. Martes de carnaval, (esperpento), Madrid, Rivadeneja, 1930, 353 p.
18. El ruedo ibérico, Tomo I. Viva mi dueño, [Madrid], Editorial Plenitud, 1954, [s.p.].
19. Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente, Madrid, Editorial Plenitud, 1954, 283 p.
20. El ruedo ibérico, Tomo III, Baza de espadas, Ira. ed., Barcelona, Editorial A.H.R., 1958, 275 p.
21. El ruedo ibérico, Tomo II, La corte de los milagros, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 242 p.
22. Luces de bohemia, (esperpento), Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 144 p.

B. Cuentos

1. Femeninas. Seis Historias Amorasas. Con Prólogo de Manuel Murguía, Pontevedra, Imprenta y Comercio de A. Landín, 1885, 226 p.
2. Epitalario: Historia de Amores, Madrid, Imprenta A. Marzo, 1897, [s. p.].
3. Flor de santidad: Historia milenaria, Madrid, Imprenta A. Marzo, 1904, 220 p.
4. Cofre de Sándalo, Madrid, Imprenta P. Fernández, 1909, [s.p.].
5. Cuento de abril: Escenas rimadas en una manera extravagante, Madrid, Imprenta P. Fernández, 1919, [s.p.]

6. El embrujado. Tragedia de tierra de Salvés, Madrid, Perlado Páez y Cía., 1913, [s.p.].
7. Flores de Almendro, Madrid, Imprenta Báez Hermanos, 1936, 328 p.

C. Drama

1. Cenizas, (drama en tres actos), Madrid, Bernardo Rodríguez y Pelma, 1899, [s.p.].
2. Aguila de blasón: Comedia bárbara dividida en cinco actos, Barcelona, F. Grando, 1907, 297 p.
3. La cabeza del dragón, (farsa), Madrid, Imprenta José Izquierdo, 1913, 160 p.
4. La marquesa Rosalina: Farsa sentimental y grotesca, Madrid, Imprenta Alemania, 1913, [s.p.].
5. Divinas palabras. Tragi-comedia de aldea, Madrid, Tipografía Yagüez, 1920, 285 p.
6. Farsa de la enamorada del rey, Madrid, Gráfica Ambos Mundos, 1920, 150 p.
7. Voces de gesta: Tragedia pastoril, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 148 p.
8. Romance de lobos: Comedia bárbara dividida en cinco actos, 2da. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 141 p.

Ch. Poesía

1. La pipa de Kif, Madrid, Sociedad General de Librería, 1919, 156 p.
2. Aromas de leyenda: Versos en loor de un santo ermitaño, Madrid, Tipografía Europa, 1920, 96 p.
3. El pasajero: Claves líricas, Madrid, Tipografía Yagüez, 1920, 132 p.

D. General

1. La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 140 p.

1. Azorín, Valle-Inclán en 1897, "A.B.C.", Madrid, 27-II-44, [s.p.].
2. _____, Valle-Inclán, "A.B.C.", Madrid, 24-XII-44, [s.p.].
3. _____, A dos prólogos y dos volúmenes. El escritor que dejó en los adjetivos la nota personal de su lenguaje, "El Español", Madrid, 9-XII-44, [s.p.]
4. _____, Prólogo de Azorín, en: Valle-Inclán, Obras Completas, Madrid, Plenitud, 1952, p. XI-XXII.
5. _____, Valle-Inclán, "A.B.C.. Madrid, 20-II-44, [s.p.].
6. Baeza, Ricardo, La resurrección de Valle-Inclán, "La Gaceta Literaria", 15-V-27, [s.p.].
7. Barco Teruel, Enrique, América en Valle Inclán, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero-marzo 1963, LIII, 157-159, p. 120-131.
8. Bazán, Armando, Un diálogo con Valle-Inclán, [s.d.].
9. Belic, Oldrich, La estructura narrativa de Tirano Banderas en: Análisis estructural de textos hispanos, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, p. 145-168.
10. Borel, Jean Paul, Reflexiones sobre un retablo, Insula, Madrid, julio-agosto 1961, 176-177, p. 14.
11. Borelli, Mary, Valle Inclán, poet of sarcasm, Hispania, Texas, 1961, XLIV, p. 260-265.
12. Bueno, Javier, Diálogo con el que se fue: Don Ramón del Valle-Inclán, Insula, Madrid, julio-agosto 1961, 176-177, p. 14.

13. Camacho Guizado, Eduardo, Valle Inclán y la sátira política hispanoamericana, Razón y Fábula, Bogotá, noviembre-diciembre 1967, 4, p. 7-23.
14. Campos, J. [orge], Tierra Caliente: la huella americana en Valle Inclán, Cuadernos Hispanoamericanos, México, D.F., julio-septiembre 1966, LXVIII, p. 407-438.
15. Cardona, Rodolfo y Anthony Z. Zahares, Visión del esperpento; teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán, Madrid, Editorial Castalia, 1970, p. 255.
16. Carrilla, Emilio, El retorno del personaje en Valle Inclán, Norte, Amsterdam, sept-oct. 1966, Año VII, No. 5, p. 97-103.
17. Casaldüero, Joaquín, Observaciones sobre el arte de Valle Inclán, en: Anthony N. Zahareas, Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Compnay, 1968, p. 151-157.
18. Casares, Julio, Ramón del Valle Inclán en: Crítica profana. Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 13-84.
19. Casteli, G.M., II Tirano Banderas di R. del Valle-Inclán, Quaderni Ibero-Americani, Torino, mayo-abril de 1947, No. 3, p. 59.
20. De la Fuente, Francisca, Expresión de América y de los personajes americanos en la obra de Don Ramón del Valle-Inclán, Humanidades, Buenos Aires, Argentina, 1944, XXIX, p. 114-115.
21. Díaz Plaja, Guillermo Las estéticas de Valle Inclán, Madrid, Editorial Gredos, 1965, 297 p.
22. Domenech, Ricardo, ...Quién lleva dentro de sí un mundo verdadero, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, XVI, 176-177, p. 115.

23. Dorfman, Ariel, Imaginación y violencia en América, Editorial Universidad, S.A.; Río Piedras, Puerto Rico, 1970, 224 p.
24. Durán, Manuel, La pipa de Kif: del modernismo al esperpento, en: Anthony N. Zahareas, Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and work, New York, Las Américas Publishing Company, 1968, p. 467-478.
25. _____, Valle Inclán o la animación de lo irreal, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, XVI, 176-177, p. 11.
26. _____, Valle Inclán y el sentido de lo grotesco, Papeles de Son Armadans, Madrid, 1966, XLIII, 127, p. 109-131.
27. E.D.C., Tirano Banderas [s.l], 3-11-27, [s.p.].
28. Echevarría, Evelio, El esperpento y el teatro de marionetas italiano, Hispanic Review, University of Pennsylvania, 23 de septiembre de 1975, XLII, 3, p. 311-315.
29. Enquidanos, Miguel, Las raíces históricas del esperpento, Insula, Madrid, abril, 1927, XXVII, 305, p. 1-10-14.
30. Espina, Antonio, Tirano Banderas, Novela por don Ramón del Valle Inclán, Revista de Occidente, Madrid, 1927, XV-p. 274, 279.
31. Extramiano, José, A propósito de algunas fuentes de Tirano Banderas, Bulletin Hispanique, París, enero-febrero 1967, LXIX, p. 465-486.
32. Fernández Almagro, Melchor, De banquete a banquete, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, XVI, 176-177, p. 3.

33. Fernández Almagro, Melchor, Vida y literatura de Valle Inclán, Madrid, Faurus, 1966, 247 p.
34. Fernández Suárez, Alvaro, El bufón genial de España, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, XVI, 176, p. 7.
35. Fuentes, Francisca de la, Expresión de América y de los personajes americanos en la obra de Don Ramón del Valle Inclán, Humanidades, Buenos Aires, 1944, XXIX, p. 102-116.
36. García Pelayo, Manuel, Sobre el mundo social en la literatura de Valle Inclán, Revista de Occidente, Madrid, octubre-diciembre 1966, XV, 44-45, p. 257-287.
37. García, Sabeel, Españoles mal entendidos: Don Ramón del Valle Inclán, Insula, Madrid, julio-agosto, 1966, 176-177, p. 1-19.
38. Gómez de la Serna, Ramón, Don Ramón María del Valle Inclán, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944, 216 p.
39. González Deliz, Pedro, Teoría del esperpento, T.M., Universidad de Puerto Rico, Departamento de Estudios Hispánicos, julio de 1953, 118 p.
40. González López, Emilio, El arte dramático de Valle Inclán (del decadentismo al expresionismo), New York, Las Américas Publishing Company, 1967, 267 p.
41. _____, La poesía de Valle Inclán del simbolismo al expresionismo, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1973, 197 p.
42. Goach, A., Algunos aspectos del empleo en el castellano moderno de los sufijos -esco e il, con relación a la obra de Valle-Inclán, Boletín de la Real Academia Española, enero-abril, 1974, LIV, p. 65-95.

43. Greenfield, Summer M., Reflejos menores en el espejo cóncavo, Insula, julio-agosto, 1961, 176-177, p. 16.
44. Griffith, Malcolm, Theories of the grotesque en: Anthony N. Zahareas, Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 483-492.
45. G.S., The New orientation. Introduction. Valle Inclán in 1920, en: Anthony N. Zahareas, Ramón del Valle, an appraisal of his life and work, New York, Las Américas Publishing Company, 1968, p. 479-480.
46. Gullón, Ricardo, Técnicas de Valle Inclán, Papeles de Son Armadans, Palma de Mayorca, 1966, XLIII, 127, p. 21-86.
47. _____, Realidad del esperpento, Insula, Madrid, abril de 1968, XXIII, 257, p. 1-10.
48. _____, Técnicas de Tirano Banderas en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 723-757.
49. Guzmán, Martín Luis, Tirano Banderas, Repertorio Americano, San José de Costa Rica, 1927, XIV 2, p. 196-197.
50. Holguin, Andrés, Unamuno y América, en: Pedro Gómez, Rafael Moya y Andrés Holguin, Unamuno en Colombia, Bogotá, Colombia, Instituto de Cultura Hisánica, [s.a.], p. 147-180.
51. Kattan, O., Notas sobre Tirano Banderas, Cuadernos Hispanoamericanos, México, D.F., julio 1969, No. 235, p. 179-189.
52. Lacosta, F.C., Diversos aspectos estilísticos en la prosa de Ramón del Valle Inclán, Hispania, Texas, 1962, XLV, p. 683-685.
53. Logmanovich, David, La visión de América en Tirano Banderas, Humanitas, Argentina, 1955, II, 6, p. 267-278.

54. La Torre, Mariano, Tirano Banderas y los de abajo, dos novelas sobre la revolución mexicana, Atenea, Santiago de Chile, 1928, V, 5, p. 448-452.
55. Liscano, Juan, Sobre El señor presidente y otros temas de la dictadura, Cuadernos Americanos, México, D.F., marzo-abril 1958, XCVIII, 2, p. 63-75.
56. Loveluck, Juan, "La novela, experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica": Estudio analítico y comparativo de Nostromo, Le Dictateur, Tirano Banderas y El señor Presidente en: Seymour Menton, La novela hispanoamericana, Chile, Editorial Gredos, p. 230-276.
57. Llenza de Castel, Alice, Valle Inclán, escritor y novelista, T.M., Universidad de Puerto Rico, Departamento de Estudios Hispánicos, 1944, 218 p.
58. Madrid, Francisco, La vida activa de Valle Inclán, Buenos Aires, Poseidón, 1943, 387 p.
59. Mañach, Jorge, Valle Inclán y la elegía de América, Revista Hispánica Moderna, Columbia University, New York, 1935-1936, II, p. 302-306.
60. Marquerfe, Alfredo, De la comedia bárbara al esperpento, Mundo Hispánico, Madrid, abril, 1972, No. 289, p. 29.
61. Martínez Barbeito, Carlos, Valle Inclán entre dos esperpentos, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, 176-177, p. 17.
62. Micheli, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo veinte, Córdoba, Argentina, Editorial Universidad de Córdoba, 1968, 415 p.
63. Molinari, María Angélica, Distintas expresiones de la realidad americana, Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, marzo-junio, 1963 IV, 1-2, p. 117-126.

64. Monleón, José, Tirano Banderas o Valle en los altares, en: El teatro del '98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, p. 135-137.
65. Murcia, J. L., Fuente del último capítulo de Tirano Banderas de Valle Inclán, Bulletin Hispanique, Bordeaux, Francia, 1950, VL, 118-127.
66. Nieva, Francisco, Virtudes plásticas del teatro de Valle Inclán, Primer Acto, Madrid, 1967, No. 82, p. 12-23.
67. Osuna, Rafael, El cine en el teatro último de Valle Inclán, Cuadernos Americanos, México, D.F., 1ro de marzo de 1979, CCXXIII, No. 2, p. 177-184.
68. Owen, Arthur L., Sobre el arte de Don Ramón Ramón del Valle Inclán, Hispania, Stanford University California, marzo 1923, 2, p. 69-80.
69. Pérez, María Esther, Valle-Inclán: su ambigüedad modernista, Madrid, Editorial Playor, S.A., 1977, 170 p.
70. Ramírez, M. [anuel], Color in the prose fiction of Valle Inclán, Romance Note, Carolina, 1959, I, p. 25-29.
71. _____, Valle Inclán use of imagen and figurative vocabulary, Hispania, Texas, 1961, XLIV, p. 260-265.
72. _____, La musicalidad y la estructura rítmica en la prosa de Valle Inclán, Kentucky Foreignn Language Quarterly, Alabama, 1962, IX, p. 130-139.
73. Reyes, Alfonso, Valle Inclán y América, Repertorio Americano, San José, Costa Rica, enero-junio 1935, XXX, p. 184-186.

74. Risco, Antonio, El demiurgo y su mundo, Madrid, Gredos, 1977, 307 p.
75. Rodríguez Moñiño, Antonio A., Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones, Revista de Occidente, Madrid, oct.-dic. 1966, XV, 44-45, p. 146-165.
76. Rodríguez Urruty, Hugo, Sobre Valle, México y Alfonso Reyes, Norte, Amsterdam, sept-oct., 1966, VII, 5, p. 104-107.
77. Rubia, Barcia, J., Secuela, realidad y profecía del teatro de Valle Inclán, Cuadernos Americanos, México, D.F., marzo-abril 1975, CIC, 34, p. 200-222.
78. Salgues de Cargill, Tirano Banderas: estudio crítico analítico, Jaén, España, Gráficas Nova, 1973, 118 p.
79. Salinas, Pedro, Significado del esperpento o Valle Inclán hijo pródigo del '98, en: Literatura española del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 86-114.
80. _____, Valle Inclán visto por sus coetáneos, en: Literatura española del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 115-120.
81. Sarrail, Michele, Un nuevo enfoque de Tirano Banderas, Boletín de la Real Academia Española, Madrid, enero-abril de 1981, LXI, 222, p. 53-121.
82. Scari, Robert M., Tirano Banderas, aspectos de su estructura, Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, mayo 1980, XIV, No. 2, p. 47-57.
83. Seco Serrano, Carlos, Valle Inclán y la España oficial, Revista de Occidente, Madrid, oct-dic. 1966, XV, p. 203-224.
84. Segura, Covarsi, E., Las acotaciones dramáticas de Valle Inclán, Claviño, Madrid, marzo-abril 1955, VII, 38, p. 44-52.

85. Sender, Ramón J., Valle Incán y la dificultad de la tragedia, Madrid, Editorial Gredos, 1965, 150 p.
86. Silverman, Joseph, Valle Inclán y Ciro Bayo: sobre una fuente desconocida de Tirano Banderas. Nueva Revista de Filología Hispánica, México, D.F., 1960, XIV, 73-83.
87. _____, En torno a las fuentes de Tirano Banderas, en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Co., 1968, p. 711-722.
88. _____, Una nota sobre Baroja y Valle Inclán, Insula, Madrid, julio-agosto 1961, XVI, 176-177, p. 10.
89. Smith, Verity, Ramón del Valle Inclán, New York, Twayne Publishers, 1973, 182 p.
90. Soto, R., El lenguaje de Valle Inclán, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1966, LXVI, p. 100-113.
91. Speratti Piñero, Emma Susana, Los americanismos en Tirano Banderas, Filología, Buenos Aires, 1950, II, 3, p. 15-291.
92. _____, Acerca de dos fuentes de Tirano Banderas, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, D.F., VII, 1953, p. 530-550.
93. _____, Evolución de Tirano Bandera, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, D.F., 1954, VIII, p. 389-413.
94. _____, Un episodio de Tirano Banderas, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, D.F., 1954, XIII, p. 184-190.
95. _____, La elaboración artística en Tirano Banderas, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, D.F., 1957, XI, 3-4, p. 410-413.

96. Speratti Piñero, Emma Susana, Valle Inclán y México, en: Anthony Zahareas, Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 78-108.
97. _____, El ocultismo en Valle Inclán, Madrid, Castilla, 1974, 189 p.
98. Stembert, Rodolphe, Don Ramón del Valle Inclán y la pintura, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, mayo 1976, CIV, 311, p. 461-476.
99. Subercaseaux, Bernardo, Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana, La Novela del dictador 1929-1976, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, mayo 1980, CCCLIX, p. 323-340.
100. Torres, Guillermo de, Teoría y ejemplo del esperpento, Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura, Paris, noviembre 1961, 54, p. 38-44.
101. _____, La evolución de Valle Inclán, Insula, Madrid, julio-agosto, 1961, 176-177, p. 1-19.
102. Umbral, Francisco, Valle-Inclán, Madrid, Gráficas Arabi, 1968, 167 p.
103. Unamuno, Miguel de, El habla de Valle Inclán, en [De] esto y de aquello, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, p. 414-417.
104. _____, Lope de Aguirre el traidor, en: [De] esto y de aquello, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, p. 96-100.
105. Zahareas, Anthony, La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán, Insula, Madrid, octubre 1963, 203, p. 1-5.

106. Zahareas, Anthony, La elaboración de la historia en Luces de Bohemia, en: Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 622-629.
107. _____, Ramón del Valle Inclán an appraisal of his life and works New York, Las Americas Publishing Company, 1968, 856 p.
108. _____, The absurd, the grotesque, and the esperpento, en: Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 78-108.
109. Zamora Vicente, Alonso, La realidad esperpéntica aproximación a "Luces de Bohemia", Madrid, Gredos, S.A., 1969, 198 p.
110. Zayas, Dean M., Ligozón y sacrilegio. Dos autos para siluetas de Don Ramón del Valle Inclán, Cuadernos, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 1981, 8, p. 35-47.

IV. Bibliografía General

1. Arce de Vázquez, Margot, Goya, Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 20 de enero de 1940, 216, p. 8, 47.
2. Ashton, Dore, A reading of modern of modern art, Londo, The press of Case Western Reserve University Cleveland, 1969, 208 p.
3. Barr, Alfred H., Picasso, Fifty Years of art, New York, Arno Press, 1980, 314 p.
4. Canaday, John, Goya and horror, Horizon, A Magazine of art, New York, 1968, X, 3, p. 99.

5. Cassou, Jean, Panorama de las artes plásticas contemporáneas, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, 801 p.
6. _____, Situación del arte moderno, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1964, 169 p.
7. Caro Baroja, Julio, Lope de Aguirre, traidor, en: El señor Inquisidor y otras vidas por oficio, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 65-120.
8. Combe, Par Jacques, Jerome Bosch, Paris, Editorial Pierre Tisné, 1946, 105 p.
9. Cozarinsky, Edgardo, Borges y el cine, Buenos Aires, Editorial Sur, 1974, 134 p.
10. Chavarri, Raúl, Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, julio-sept. 1966, LXVIII, p. 439-444.
11. Chipp, Herschell B., Theories of Modern Art, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1968, 664 p.
12. De Micheli, Mario, Las vanguardias del siglo XX, Argentina, Editorial de Córdoba, 1968, 415 p.
13. Galloway, John, Origins of modern art, 1905-1914, New York, McGraw-Hill Book Company, 1956, 34 p.
14. Gudiol, José, Goya, Biografía, estudio analítico y catálogo de pinturas 4V, Barcelona, Paliografía, S.A., 1970, 1821 p.
15. Gullón, Ricardo, De Goya al arte abstracto, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1963, 211 p.
16. Houser, Arnold, Bajo el siglo del cine, en: Historia de la literatura y el arte, Tomo II. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1962, p. 395-423,

17. Kayser, Wolfgang, Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, 231 p.
18. _____, Interpretación y análisis de la obra literaria. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. 4ta ed., Madrid, Editorial Gredos, 1968, 594 p.
19. La Fuente Ferrari, Enrique, Goya: His complete Etching, Aguatints and Lithographs, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, [S.A.], 288 p.
20. _____, Goya, Dibujos, Bilbao, Imprenta Industrial S.A., 1980, 262 p.
21. Laín Entralgo, Pedro, La generación del noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, 259 p.
22. Lefrere, Henri, De la literatura y el arte moderno conciderados como procesos de destrucción del arte, en: Roland Barthes y otros. Literatura y sociedad, Barcelona, Martínez Roca, S.A., 1969- p. 116-132.
23. López Chuhurra, Osvaldo, Teatro y hombre en la comedia del arte, Primer Acto, Madrid, 1967, No. 87, p. 6-17.
24. Moreno Galván, José M., Autocrítica del arte, Madrid, Península, 1965, 174 p.
25. Mañach, Jorge, El arte de Pablo Picasso, Revista Hispánica Moderna, New York, 1936, III, 3, p. 20-39.
26. Monléon, José, El piccolo de Milán, el teatro italiano y nosotros, Primer acto, Madrid, 1967, 87, p. 4-5.
27. Navas Ruiz, R. Tres novelas españolas sobre América, Boletín de la Academia Argentina de letras, Buenos Aires, enero-marzo de 1963, 107-108, p. 163-185.

28. Ortega y Gasset, José, La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos, Madrid, Revista de Occidente, 1960, 195 p.
29. _____, Goya, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1966, 111 p.
30. Pierre, José, El Cubismo, Tomo 19, Madrid, Aguilar, 1968, 203 p.
31. Pla Cargol, Joaquín, Goya, su vida y sus obras, Madrid, Dalman Carles Plan, S.A., 1956, 107 p.
32. Pompey, Francisco, Goya, su vida y sus obras, Madrid, Alfrodiso Aguado, S.A., 1945, 222 p.
33. Schweinfurth, Ludwig, Velázquez, Goya and Picasso, a commentary of war, Atenea, Univ. de Concepción Chile, 2 de julio de 1965, II, 2, p. 75-88.
34. Sulvester, David, Arte moderno, del fovismo al expresionismo abstracto, Vol. VIII, New York, Grolier, 1969, 287 p.
35. Traba, Marta, En el umbral del arte moderno; Velázquez Zurbarán, Goya, Picasso, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1973, 136 p.
36. Villegas, Juan, Nota sobre el verde en Tirano Banderas, Atenea, Universidad de Concepción Chile, sept. 1967, CLXVI, No. 417, p. 199-201.
37. _____, Vox, Diccionario general Ilustrado de la lengua española, Prólogo de Don Ramón Menéndez Pidal y Don Samuel Gili Goya, Barcelona, Bibliograf, S.A., p. 1711.